حسام الدين عبد الباسط

دروب الإبداع

دار ليلى للنشر والإعلان

دروب الإبداع

دراسة : جسام الدين عبد الباسط عبد الخالق

ReligionSword9@Gawab.com

التصحيح اللغوي : سارة عبد الناصر – محمد عيد

تصميم الغلاف : محمد عيد

دار ليلى للنشر والإعلان

المدير العام : أ. محمد سامي

العنوان : 23 ش. السودان – الدقي

☎ : **(002)3370042 – 0123885395**

www.DarLila.com

Dar-Lila@Hotmail.com

رقم الإيداع : 2006/25028 – الطبعة الأولى

■■■

دروب الإبـداع

حسام الدين عبد الباسط



شكر

إلى كل من ساهم في صنع هذا الكتاب.. الأصدقاء:

أ.(محمد سامي)، (تامر فتحي)، (حسام دياب)، (سارة عبد الناصر)، (إبراهيم خليل)، (حسام رمضان)، (سبيل نادر)، (آية عبد الحكيم)، (محمد عيد)، (عبد الرحمن السعيد).. وكل من شارك وأبدى رأيه خلال مراحل كتابة هذا العمل..

حسام

حدثت وقائع كتاب (دروب الإبداع) في كل من (منتدى شبكة روايات التفاعلية | www.rewayat.net) و (مجلة مدارات الثقافية | www.Madarat.info) وأعيد نشرها "أو أجزاء ومقالات منها" في كل من:

(موقع دار ليلى للنشر والإعلان | www.DarLila.com)

و (موقع رواق الأدب | www.Rowaqaladb.net)

و (منتديات عالم الخيال | www.KhayalWorld.com)

فشكراً لكل هذه الأمكنة..

المحتوى



تقديـــم

بسم الله الرحمن الرحيم

الأجواء الثقافية الحالية قسّمت أطراف عملية التلقي إلى سلطة نخبوية مثقفة، وجمهور عادي.. حتى أنها تجاهلت أصحاب المهنة الواحدة "الكُتَّاب والشعراء"..

لا يمكن الخلاف على أن أي قارئ هو ناقد في ذات الوقت.. حتى لو قلنا بانطباعية رأي الجمهور العادي، فإنه يصبح الأهم.. لأن الناقد يحتاج لأكثر من قراءة للنص الواحد حتى يكتب نقدًا ما.. في حين أن الجمهور العادي غالبًا لن يقرأ النص سوى مرّة واحدة.. ولا يعني هذا أنني ضد الدراسة أو ضد النقد.. لكن ما أريد قوله، إني ضد أن يحدث هذا بشكل مقصود ومحدّد ومستفز.. صنع الناقد أكاديميًا يسحب جزءًا من براءته وتلقيه الفطري كقارئ يحس بجماليات النص في البداية قبل أن يطبّق عليه بشكل جمودي النظريات التي يعرفها.. وفي ذات الوقت فإن الكاتب يحتاج لأكاديمي يفهم جيدًا ويستطيع أن يحدّد بدقة ووعي مواطن القصور والقوة.. لكن أن يكون هناك مستويان بينهما هوّة واسعة وفجوة عميقة كتلك الجاثمة الآن، فهذا غير المقبول.. إذن لا بد من وجود تدرّج في المستويات النقدية، تتناقص بينها الفوارق الملموسة قدر الإمكان.. وهذا الأمر يجب أن يتم بشكل فطري وغير مقصود، بحيث يكون هناك أكثر من مستوى بداية من الناقد الأكاديمي نهاية إلى الجمهور العادي، وبينهما مستويات أخرى كثيرة

تملأ الفجوة.. ينبغي بعد ذلك البدء في تحديد العيوب ومحاولة وضع مقاييس ذوائقية متقاربة.. والسعي نحو إنتاج النقد بدلاً من تداوله، ثم الاتفاق ومحاولة الوصول لنقاط تلاقي نحو نظرية نقدية عربية تضمن التواصل مع المنجز الحداثي دون إهمال التراث.. ومحاولة رأب القطيعة ما بين الجمهور العادي والأدب والنقد الأدبي بصفة خاصة..

بناءً على ما سبق أقول إنني أردت عرض الأمور من وجهة نظر معينة.. كلها تعني بطرق الكتابة المختلفة لأجناس الإبداع المفترضة، بدءًا من لحظة إمساك القلم وانتهاءً بخط آخر حرف من النص الأدبي، بناءً على القدرات والمَلَكات المتباينة التي ربما يظن كل كاتب أنها لديه، وبعيدًا عن كل الدراسات التي تباهت دومًا بالقدرة التنظيرية، وأغفلت الجانب التطبيقي.. وتم هذا بطرق مختلفة، سواء بالمرور السريع وتسليط الضوء على بعض المواضيع وعرضها من تلك الزاوية المحدَّدة.. أو ربما ببعض القراءات لبعض النصوص الأدبية..

▣ ▣ ▣

دروب الإبـداع

مدخل

عبر هذا الكتاب، سنتعلم معًا كيف نكتب..

كيف نصيغ أفكارنا ومشاعرنا في هيئة نص أدبي..

عندما تأتي للفكرة.. هل نمارس عليها دورًا من أدوار الوساطة التنظيمية؟.. أم نتركها تنسكب وتتخذ شكلها بإرادتها دون قالب يصنعه الوعي؟..

متى يجب أن تكون الكتابة ارتجالية؟.. ومتى يجب أن تكون عملية تنظيمية مُعدَّة بدقة.. خطة إبداعية نعرف نهايتها قبل أن يُخَط حرفًا في بدايتها؟..

ما هي درجة سطوة الوعي أثناء الكتابة.. وهل تختلف باختلاف الجنس الأدبي؟..

كيف يمكن استخدام كافة المؤثرات الخارجية وتوظيفها أثناء كتابة موقف معين؟.. وكيف تتم عملية المجانسة.. مجانسة المؤثر المادي الخارجي، مع الإحساس النفسي الداخلي، بشكل يصنع الموقف الحالي.. الخاطرة.. الشعر.. القصة؟..

الحقيقة أن الأمر ليس بالسهل.. ولا بالصعب.. الأمر يختلف من كاتب لآخر.. ومن قارئ لآخر.. من كاتب محترف، لآخر هاو أو مبتدئ.. ومن قارئ عادي، لآخر نافذ البصيرة، يجيد قراءة ما وراء النص، واستخلاص وتصفية المعاني التي يريد الكاتب توصيلها.. لكني هنا لا أريد التركيز على

ذلك.. هنا أريد التركيز على عملية الكتابة ذاتها.

من المفترض أن أبدأ بلحظة الكتابة.. لحظة انبثاق الفكرة، أو تأجّج الشعور.. لحظة الإحساس بالرغبة المُلِحَّة في الإمساك بالقلم، والكتابة.. والنقطة الفاصلة، نقطة البداية في الكتابة.. ثم الفترة الزمنية التي تقع بين لحظة انبثاق الفكرة، ولحظة كتابة النص نفسه.. أو تحديدًا خط أول حرف وأول كلمة وأول جملة فيه.. هذه الفترة التي قد تطول وقد تقصر، وقد تنعدم..

هناك من تباغته الفكرة فيكتبها.. هنا تقصر.. انظروا فاء التعقيب ومدلولها..

وهناك من تباغته الفكرة.. فيؤجّلها، لحين أن يجد القالب المناسب لصب الفكرة داخله..

هناك من يكون لديه القالب بالفعل.. لكنه ينتظر أن تتطوّر الفكرة نفسها.. أن يضيف لها، وأن يعدّل فيها..

هناك من تباغته الفكرة، وينتظر وحي النص.. أي ينتظر أن يباغته النص المعبّر عن الفكرة كما باغتته الفكرة..

هناك من تأتيه الفكرة بالنص، متلازمين.. متضافرين.. لا انفصال لأحدهما عن الآخر.. هنا تنعدم الفترة المقصودة..

وهناك من يكتب بالنيّة.. يبحث عن فكرة، قبل أن يبحث عن نص.. هنا لا أهمية للزمن..

سنعرف لاحقًا كيف أن هذا الأمر يختلف في القصة عنه في الشعر، عنه في الكتابات الحداثية الأخرى.. كيف يؤثر الجو النفسي على تولد الفكرة.. كيفية كتابة قصة كاملة أو نص كامل من موقف عابر.. من لقطة عادية.. وكيف تؤثر البيئة المحيطة في ذلك.. وسأحاول أن أجعل ذلك يتوازى مع نقطة أخرى.. نقطة المجانسة السالفة الذكر.. مع وضع أمثلة ونماذج تطبيقية..

◘ ◘ ◘

قبل أن تكتب

- ○ الوعي والوساطة التنظيمية
- ○ دوافع الكتابة

قبل أن تكتب

كيف يمكن تحديد درجة سطوة الوعي أثناء الكتابة؟..

أثناء عملية كتابة النص نفسه.. بافتراض وجود الفكرة.. بافتراض تلازمها، أو بافتراض توالدها عبر المراحل المختلفة لكتابة النص..

الإجابة المنطقية والمفترضة - ولا يلزم أن تكون الصحيحة - هي أن الكُتّاب الجدد يكتبون غالبًا من منطقة اللاوعي المطلق.. ومن المعروف أن أغلب من يبتدئ الكتابة، يكتب الخواطر غالبًا.. ثم الشعر.. حيث أن الشعر والخواطر أكثر نوعين يحويان المواضيع والأفكار والمشاعر الرومانسية.. تلك التي تسيطر على أغلب كتابات المراهقين، تلك الفئة التي تبتدئ الكتابة..

ويقل جدًا من يتجه إلى القصة في هذه المرحلة.. "لأن لغة المنطق والتحليل مرتبطة بالنضج، وبالقدرة على صياغة المشاعر والأفكار كلامًا متناسقًا ومميّزًا ليُطلق عليه بالنهاية قصة.. ومع تدفق المشاعر، وحماس الأفكار، تكون الكتابة نوعًا من التعبير عن الذات.. نوعًا من الخروج من المنطقيات الضيّقة.. لذلك تأتي الكتابة شاعرية في المقام الأول.. خواطرًا كانت أو شعرًا.."*

حتى القصة ذاتها، إذا فكّر في كتابتها مبتدئ، فإنه غالبًا يلج - رغمًا

* تعليق لـ(سارة عبد الناصر)

عنـه - فـي مواضيع رومانسية.. شيئا فشيئا يجد نفسه كتب شيئا أقرب للخواطر.. وفي ذات الوقت لا أريد أن أنفي عن الشعر صفة الفكر والتحليل.. لكن من قال إن الوجدان لا يفكّر أو يحلل هو الآخر؟..

"الشعر غالبًا يحتاج درجه عالية جدًا "ليس من الصدق"، ولكن مـــن عدم الافتعال، حتى يلقى الترحيب المناسب في نفس القـــارئ.."* الصدق درب من اللاوعي.. درب من عدم الافتعال.. كلّ يحتاج لكمية محدّدة.. حتى أنا أحتاج أن "أكذب" في الشعر.. في القصة.. من قال إن كن الكذب سيئا؟..

بـالطبع لو هنـاك موقف معيّن، وظروف وحالات معيّنـة، فـإن بعض الأدباء ينقلون الموقف بنصه احترامًا للصدق الأدبي، وأمانة النقل الأدبية..

محترفو الكتابة غالبًا هم من فئة عمرية ناضجة نوعًا.. هؤلاء من وجدوا طريقهم بالفعل.. كلّ منهم صارت له قوالبه الخاصة الناجحة.. ولا أتحدّث عن التجريب من ناحيتهم.. لأن واحدًا كـ(نزار قباني) مثلاً إذا فكّر في كتابة القصة، "ولا أعرف حقًا إن كان قد فعلها أم لا؟!.." فيمكن اعتبار ذلك مغامرة.. مع التسليم بأن الأدب نفسه مغامرة كبرى.. ولا أقصد في ذات الوقت من لديه الموهبة والقدرة على كتابة أكثر من جنس أدبي، لأن هذا الأمر له مقاييس مختلفة.. فكاتب الشعر على سبيل المثال ربما يكون لديه ملكة كتابة الرواية لأن الرواية قابلة بدرجة كبيرة للشعرية، وهناك حيز

* تعليق لـ(سبيل نادر)

متاح بدرجة أكبر للتعبير.. وكاتب القصة ربما يعاني أكثر ليكتب الشعر.. وبشكل عام فإن الناجحين من هؤلاء قلائل بحق.. هذه الفئة بالطبع تختلف عن الفئة الأولى.. نظريًا عكسها.. هذا نظريًا بالطبع.. التطبيق يغدو شيئًا مغايرًا تمامًا..

حسنًا.. دعونا نبحث الأمر من زاوية أخرى غير الزاوية العمرية.. لننظر إلى الجنس الأدبي نفسه.. فمن المعروف أن القصة عمل يخاطب العقل أكثر، لذلك فإنه يُكتب من منطقة الوعي.. وتطغى فيه عملية إعمال العقل.. والشعر بالعكس، عمل يخاطب الوجدان أكثر، لذلك فإنه يُكتب بالوجدان.. بالتالي يطغى اللاوعي، ويقل إعمال العقل.. أو على الأقل يتأخر دوره..

بشكل عام، "الكتابة الأدبية على اختلاف أنواعها مسئولية العقل الباطن وليس الواعي.. هذا باعتبارها عملاً إبداعيًا.. العقل الواعي يحلّل ويمنطق.. والعقل الباطن يلاحظ ويخزّن ويبدع.."*

اللاوعي هو روح النص الأدبي.. اللاوعي هو الذي يبدع.. كل منا بداخله كم معيّن من النصوص والموروثات والقراءات والتربية والتقاليد والبيئة.. تلك التي تتمازج داخلك، فتشكّل الحالة الأدبية والإبداعية التي أنت عليها.. وعندما يخرج نصًّا إبداعيًا، فإنه يخرج انطلاقًا من عملية التمازج

* تعليق لـ(سارة عبد الناصر)

هذه، مع تمازج نفسي لحظة كتابة النص..

لكن كتابة نص اعتمادًا على حالة الوعي المطلق تعد دربًا من الافتعال، الذي ربما يكون غير مبرر..

هنا نجد أنفسنا مضطرين لأن ننتقل إلى الإجابة على سؤال آخر..

الوساطة التنظيمية..

لكن قبلاً نحاول أن نصل لمعادلة ما..

فبعمل قليل من محاولات التباديل والتوافيق والافتراضات الممكنة والتي يمكن أن تتواشج بين الاحتمالات السابقة لفرض أفضل وضعية ممكنة لكتابة العمل قد تنتج افتراضات متناقضة..

كيف؟!..

الكاتب المحترف الذي يكتب الشعر.. هل يكتب من منطقة اللاوعي بافتراض أن ما يكتبه شعرًا، أم يكتب من منطقة الوعي بافتراض أنه كاتب خبير ولديه تجارب؟!..

وفي ذات الوقت.. الكاتب المبتدئ الذي يكتب القصة.. هل يكتب من منطقة اللاوعي المطلق بافتراضه كاتبًا مبتدئًا، أم يكتب من منطقة الوعي بافتراض أن ما يكتبه قصة؟!..

هذان الافتراضان اللذان من الممكن أن يطرحا نفسيهما.. فالاحتمالات

الأخرى:

كاتب مبتدئ + شعر.. لا مشكلة.. إذ أن حالة الوعي حينها تتطابق..

كذلك: كاتب محترف + قصة.. حالة الوعي تتطابق أيضًا..

لكن الحقيقة أن التسليم بصحة الافتراضات السابقة هو تسليم نظري لن يكون واقعيًا ولن يكون مُقنعًا.. ولن يكون حياديًا أو مُنصفا بحال..

سننتقل لنقطة أخرى ونحاول أن ندمج الإجابتين:

هل تكون الوساطة التنظيمية إذن في القصة فقط.. أم تكون في الشعر أيضًا؟!..

ونحاول أن نربطه بالسؤالين السابقين..

الحقيقة أن الإجابة على هذا السؤال بسيطة جدًا.. و.. معقدة جدًا.. نظريًا وتطبيقيًا.. الكاتب هو الذي يكتب القصة.. والشاعر هو الذي يكتب الشعر.. لكن..

أعتقد أنكم سمعتم مرّة مقولات عن قصة كتبت قاصًا.. أو قصيدة كتبت شاعرًا..

لكن حتى لا نقع في فخ السؤال الدوّار، فإن الكاتب هو الذي يكتب النص شئنا أم أبينا.. حتى لو كان وعيه غائبًا أثناء لحظة الكتابة، فإن ما يكتب لحظتها هو مجموعة الخبرات والتجارب المتراكمة.. كثرت، أو قلت..

لكن إن انعدمت - الكاتب المبتدئ -، فلا نصّ أصلاً.. لم؟!.. لأن الاندماج في لحظة اللاوعي هذه، اللحظة نفسها تحتاج الكثير من الوقت والتدريب حتى يصل الكاتب لها.. حتى يعرف بوادرها، ويدرك أن اللحظة قادمة.. أن الوحي قادم..

هناك من كتب وأبدع نصوصًا في أوقات لم يتوقع أن يكتب فيها حرفًا.. شيئًا فشيئًا بدأ يستشعر اللحظة المُرَادَة.. لا يتوقعها، أو يعرف موعدها.. لكنه يشعر بدنوها إذا اقتربت.. يقبض عليها فعلاً إذا حضرت.. وهكذا..

أرانا ولجنا للحظة انبثاق الفكرة.. واختصصنا - دون إفاضة - في تصنيف من تباغته الفكرة بشكل عام.. "هذا طالما نتحدّث عن لحظات اللاوعي.."

"لكن هل كل هذا يحدث لا إراديًا مع أي كاتب؟.."*

بالطبع ليس مع أي كاتب.. فقط الكاتب المحترف الذي صار يعرف ما يفعله.. الكاتب الذي كتب كثيرًا، وصارت له قوالبه، وشقّ لنفسه دربًا خاصًا به.. وهنا لا يكون الأمر في طور الوساطة التنظيمية الواعية سالفة الذكر، بل يصبح الأمر تقليدًا واعتيادًا من قبل الكاتب كلما كتب شيئًا جديدًا.. يمكننا وبكل سهولة أن نطلق على ذلك لفظة "الخبرة"..

* تعليق لـ(سبيل نادر)

لكن لنلِجْ إلى نقطة أخرى تتعلق بذات الموضوع:

"تخيَّل معي شعرًا مكتوبًا من اللاوعي فقط.. هـل سيـصلح شـعرًا وقتها؟!.. هل ستنسجم القوافي والأوزان والبحور؟.. هل تستقيم القصيدة الشعرية دون إعمال العقل وتجاهل دوره الفعّال لإخراج القالب المزخـرف للقصيدة؟.. نعم أنه كان يسبق الوعي مرحلة من اللاوعي الكامـل والـتي تُستجلب منها الفكرة.. ولكن صياغة هذه الفكرة، ما درجـة احتياجهـا للوعي؟.."*

بالفعل قد تُثار نقاط اعتراض.. هل ننكر دور العقل في ضبط البحور، وتنظيم القوافي و... إلخ.. أثناء كتابة الشعر؟..

هنـاك إذن درجـة مـن الـوعي أثنـاء كتابـة الـشعر.. قـد تقـل جـدًا عنـد الكاتـب المبتـدئ.. وبالتأكيـد تقـل جـدًا عنـد الكاتـب المحتـرف.. لكـن الكاتـب الناضج يعرف كيف يحافظ على وجودها.. يعرف كيف يستغل الجزء الضئيل جدًا من اللاوعي أثناء الكتابة..

لنتفق على شيء مهم:

إن الكاتب المبتدئ لن يستطيع أن يحكم صياغة قصيدة وزنيًا.. ولـن يستطيع أن يجعل القوافي والبحور تنسجم بالشكل الأمثل.. حسنًا، مـاذا عن الكاتب المحترف؟.. هل يتم الأمر عنده بإعمال الوعي التام؟..

* تعليق لـ(باسم مصطفى)

لا أعتقد.. لماذا؟..

حينها، ستكون عملية نظم القوافي والبحور عملية سهلة ويسيره.. ستصير جزءًا من خبراته.. ستصبح جزءًا من لاوعيه.. سيضبط البحور لا إراديًا.. لن يحتاج "الكامل وعيه" ليفعل.. ربما يحتاج لغلبة الوعي بعدها ليعيد تصحيحَ "قليلٍ" مما شذّ من الأوزان..

ومن ثمَّ تُطرح إشكالية أخرى..

هل يكون هناك مستويان من المعالجة عند الكاتب المحترف؟.. مستوى الخبرة.. ثم مستوى المعالجة الآنية "الوساطة التنظيمية"، التي تحدث أثناء كتابة العمل؟..

أيضًا لا أعتقد.. فأي كاتب لديه درجة معينة من الخبرات.. أي كاتب هو قارئ أولاً قبل أن يكتب.. ولا يعنينا الآن تفاوت الخبرات بين الكاتب المحترف، ونظيره المبتدئ.. وبالتالي تقل درجة الوساطة التنظيمية عند الكُتَّاب الجدد.. قصة أو شعر..

▣ ▣ ▣



قبل أن تكتب

- الوعي والوساطة التنظيمية
- دوافع الكتابة

لنتحدث عن لحظة انبثاق الفكرة، والفترة الزمنية بينها وبين عملية الكتابة ذاتها..

ترى.. ما الذي يجعلنا نكتب أصلاً؟!.. ما الذي يؤثر فينا؟!..

أول ما يبتدئ المرء الكتابة، فهو يفعلها بغرض التقليد.. التأثر بالفكرة أو بالحكاية "سواء قصة أو شعر".. غالبًا هذا ما يحدث.. ومن ثمَّ يحاول التقليد.. هناك من يكون لديه الفكرة بالفعل، لكنه يُقلد الأساليب المختلفة في كتابتها.. هناك من يحاول تقليد الفكرة والأسلوب معًا..

كل الكُتَّاب هم قارئون قبل أن يكونوا كُتَّابًا.. كل منا لم يكتب إلا وقد تأثر بكاتب ما.. فكرة ما.. أسلوب ما.. وإلى الآن، كثيرون يقرأون فيكتبون.. لا أقول هنا غيرة، أو رغبة في التقليد.. لكن هناك نصوصًا تولد أفكارًا، أو تثير مشاعرًا، فتدفع المرء إلى الكتابة انطلاقا من مشاعر كامنة، أو أفكار راكدة، قام النص بإثارتها.. مسّت شيئًا في وجدانه وفكرة حينها، فقرّر أن يكتب..

هناك من يرى لقطة عادية.. عابرة، فتؤثر فيه، فيكتب.. يُعمِل خياله في تلك اللقطة العادية التي رآها الآلاف غيره.. ومن ثمَّ يبدأ خياله وفكره في نسج عالم مغاير تمامًا، بحيث يخرج بتلك اللقطة من عاديتها، إلى عالمها الخاص المميّز.. أو قل عالم الكاتب نفسه الذي رأى تلك اللقطة بهذه الكيفية، ومن هذه الزاوية، والتي ربما لو رآها مشارك مباشر في هذا

الموقف أو اللقطة، لأيقن أنه لا يتحدّث عنه أبدًا..

مرّات أخرى يكون لدى الكاتب موقف وحيد.. لقطة عابرة، ينسج عليها في ذهنه فكرة ما.. وعندما يكتب بالفعل يجد نفسه كتب شيئًا آخر، مختلفًا تمامًا عمّا نواه من البداية..

نصيحتي هنا.. أن تكتب - لحظة الكتابة - الأقرب لذهنك وتفكيرك وقلمك..

هناك آلاف الدوافع للكتابة.. بل ملايينها.. لكن النص الأدبي باختلاف تصنيفاته لا يأتي إلا إذا كان هناك واحدٌ من شيئين:

1- المشاعر..

2- الأفكار..

في البدء الفكرة.. لو أن لديك شعورًا ما تجاه شيء ما، فأنت الآن لديك فكرة، هي شعورك تجاه هذا الشيء.. ولو أن هذا الشعورَ قويٌّ، فلربما بدت لك الفكرة قوية.. لكن هذا ليس مقياسًا.. المقياسُ، كيف ينقل الكاتب لنا هذا الشعور.. ليس فقط كما يحسه ويشعر به، ولكن بما نستطيع نحن - بمفرداتنا المشتركة - أن نتلقاه ونتقبله؟..

قد يكون لديك فكرة ما، لكن يشعر بها وجدانك أكثر!، فتخرج في الشعر.. أو قد يكون لديك شعورٌ ما، لكنه يلحّ على الذهن أكثر، فيخرج - من

منطقة اللاوعي - على هيئة قصة.. فكما قلنا أن الشعر يُخاطب الوجدان، والقصة تخاطب العقل.. لكن الآن صرنا نرى الأجناس الأدبية تستفيد من إمكانيات ومنجزات الأجناس الأخرى.. فرأينا القصة تستوعب عديد من إمكانيات الشعر، من تشبيهات شعرية، وجو شاعري، وإفراط في الخيال، والفانتازيا.. و.. و.. وبالتالي صارت القصة تخاطب الوجدان مرورًا بالعقل أولاً.. أي أن العقل يظل محطة المرور الأولى.. كما أن الشعر صار يحوي كثيرًا من إمكانيات القصة.. الحدثية، والمشهدية، والحكاية، وأساليب السرد، و.. و.. وبالتالي صار بعضه يخاطب العقل عن طريق الوجدان.. أي أن الوجدان يكون محطة مروره الأولى..

بالنسبة للفترة الزمنية بين الفكرة والنص..

بافتراض أن الكاتب لديه الفكرة بالفعل..

أعتقد أن أعقد ما في الموضوع هي لحظة الكتابة.. أول سطر، أول جملة.. بل أول كلمة تحديدًا.. كيف ستبدأ؟.. بم ستبدأ؟.. أول جملة، تحديدًا ما سوف تسير الكتابة على نهجه تباعًا.. حتى لو تغيّرت الجملة الأولى أو تغيّرت البداية بعد ذلك، فإن أول جملة بدأ بها الكاتب النص هي أصعب جملة، بغض النظر عن وجودها لاحقًا من عدمه..

هناك من تنعدم لديه الفترة الزمنية بين الفكرة والنص.. بمعنى أن الكتابة لديهِ مرتبطة بتولد الفكرة.. فإذا ما جاءت الفكرة جاءت الكتابة..

الأمر هنا يعتمد فقط على خبرات الكاتب.. وغالبًا ما يكون هذا الكاتب يكتب بوجدانه ومشاعره أكثر - أعتقد أكثرهم كُتَّاب الشعر -، لكن سواء قصة أو شعر، فإن الكاتب إذا ما كان مبتدئًا، فإنه ينزلق إلى نصوص لا إحالات فيها سوى نفسها.. نصوص لا تعني سواها.. سوى ما كتب فيها فعلاً..

هناك من يقوم بتأجيل الكتابة.. تكون لديه الفكرة بالفعل.. إما ناقصة، فيدعها حتى تتم عملية "الاختمار" كما يقولون.. أو كاملة، فيدعها حتى يجد لحظة كتابة..

كما قلتُ، البداية هي المشكلة.. هي الأصعب.. لكن المشكلة الأكبر هي أنه كلما تأجّلت الفكرة كلما ازدادت الكتابة صعوبة، كلما ابتعد الكاتبُ عن الحياديةِ في الفكر.. كلما زادت الفترة الزمنية بين تولد الفكرة وعملية المخاض على الورق، كلما زادت شبهة الافتعال، وكلما خرج العمل انطلاقًا من قناعاتٍ موجودةٍ مسبقًا، أو قناعاتٍ تولدت عن النص قبل أن يُكتبَ بالفعل.. وأعتقدُ أن الأمر تخِفُّ وطأته في القصة عنها في الشعر.. بمعنى أن موقف تأجيل الكتابة هذا إذا صادف نصًّا شعريًا، فإنه ربما يحكم عليه كاتبُه بالإعدام قبلها..

أحيانًا أخرى، لا تكون لدى الكاتب النية في الكتابة.. لكنه حين يمسك القلم ويبدأ في "الشخبطة"، فإنه سرعان ما يجد الأفكار تنسكب.. ويجد القلم يكتب بمفرده.. ويجد ذاته تغرق تلقائيًا ولا إراديًا في عملية الكتابة..

تغرق في اللاوعي، مع أنه تعمّد الكتابة منذ البداية.. فماذا حدث؟!..

كما قال د.(أحمد خالد توفيق) : "نحن لا نكتب ونحن فوق قمة جبل، ننتظر الوحي.."

كل الكلمات التي ستخرج بداخلنا فعلاً.. تحتاج فقط ما يُثيرها ويُخرجها من مكمنها.. كل الأفكار، والجمل، والتعبيرات، ترقد بخلايا أدمغتنا.. تحتاج فقط ما يستحثها..

ومخطئٌ من يظن أن العوامل المحُفّزة هذه، هي - فقط - نص خارجي.. أو كتاب ما.. أو موقف ما.. أو لقطة عابرة.. أو تصرّف مباشر أو غير مباشر، في مكان ما، من أشخاص يعرفهم أو لا يعرفهم.. أو أن يظن أنها فقط موجودة حوله، وأنها لا يمكن أن تكون موجودة بداخله..

يجب كل منا أن يتأكّد أن كل تلك المؤثّرات يمكن أن تُصاغ داخله.. تتفاعل بعقله وفكره وخلاياه.. ينبغي عليه فقط أن يجد مواضع وطرق تلك المحُفّزات.. وأن يبحث عن طرق تنشيطها.. ليجرب.. ليفشل.. لكنه في النهاية سيجد أفضل طرق النجاح..

▣ ▣ ▣

عندما تكتب

- كيف تكتب ؟
- المجانسة
- الاستطراد

عندما تكتب

○ كيف تكتب؟

○ المجانسة

○ الاستطراد

لا ثوابتَ في الإبداع..

الفوضى بحسِّ الفنان قد تخلق نظامًا وجمالاً.. واللامنطقية بحسِّ الأديب قد تصنع إبداعًا.. لا مقياس للإبداع إلا الإبداع نفسه.. ومقاييس الجمال تختلف من كاتب لآخر.. ومن متلق لآخر.. ومن ناقد لآخر..

وكثيرًا ما يحدث، أن يقتل الكاتب الفكرة في مهدها!.. خوفٌ!.. عدم ثقة بالنفس!.. لا أدري.. ذاك الهاجس الغريب من ألا تكون الفكرة على ذات المستوى!.. أيُّ مستوى؟!..

"وأحيانًا تكمن المشكلة في الخوف من تكرار الفكرة.. فحتى لو اكتشف أن الفكرة ليست مكرّرة، أو أنه - بالفعل - قد تناولها من زاوية جديدة، فيتلبّسه خوف جديد من أن يسقط في براثن التقليد أو التقليدية في التقنية المستخدمة، أو في كتابة النص عامة..

ومن ثمَّ يتحوّل الأمر إلى كارثة.. ويأتي بعجز تام، وشلل عقلي في إيجاد الفكرة ذاتها، بعد أن قام الخوف بتفتيتها ودحرها.. وشلل حركي في أن يمسك القلم ليضع أي قالب لتوصيل النص.."*

حاول أن تكتب.. لن يرى أحدًا ما تكتب إلا بإرادتك.. ومن ثمَّ، إنْ

* تعليق لـ(دعاء حسين الشبيني)

اقتنعت فافعل.. لكن من فضلك اكتب أولاً.. اجعل الرقابة رقابة نشر، لا رقابة إبداع..

أصعب ما يواجه الكاتب هو حكمه الذاتي على جودة ما يكتب.. وهناك الكثير من المقاييس التي يمكن للكاتب من خلالها تحديد ذلك.. قد تتباين تلك المقاييس عند الكاتب، وعند القارئ للنص الواحد، أو للنصوص المتعدّدة.. فمثلاً قد يلجأ الكاتب للاهتمام باللغة على حساب الفكرة.. أو بالتكثيف على حساب السرد.. أو بالسرد على حساب الوصف.. وهنا نقول إن المقياس الأهم والرئيسي هو جودة الفكرة.. أن تكون جديّة ومتجدّدة، ومسلية قدر الإمكان.. ثم تأتي باقي العناصر في المرتبة اللاحقة.. وهذا لا يعني أبدًا إهمالها، لأنها عناصر مكمّلة أيضًا.. لكنه عليه أن يبدأ عند التقييم من الفكرة..

أي نص لم يَتعب صاحبه في كتابته هو نص فاشل..

وعندما تعرض نصَّك، حاول ألا تكون تقليديًا.. حاول أن تكون نفسك، لا نسخة كربونية - ولو في بعض المقاطع - من الآخرين.. في نطاق استخدام اللغة.. والحدث.. والمكان.. والزمان.. ووحدات السرد التقليدية.. تحرّر من كل هذا.. كن فقط نفسك..

فمن الوارد جدًا أن يتأثّر الكاتب - خصوصًا الكاتب الشاب - بشيء قرأه، فيحاول تقليده، دون مراعاة لفروق القدرات الفكرية واللغوية بينه

وبين ما قرأ.. تلك الفروق التي من الممكن أن تكون في صالح هذا الكاتب الجديد.. لكنه يتجاهل قدراته وإمكانياته على الكتابة في منطقة معينة في سبيل تقليد ما قرأ، فيخرج نص شبه ممسوخ وغير مُحْكَم..

وهذا التقليد أنا لست ضده ولا أعارضه أبدًا.. بل أثق في أنه بداية صحيّة جدًا لأي كاتب.. لكن لا بد أن يراعي الكاتب الشاب بعض النقاط عند هذا التقليد حتى تخرج المحاولة بأكبر استفادة ممكنة.. فلا يحاول أن يكتب بلغةٍ أعلى من لغته، على سبيل الرغبة في تجميل اللغة.. فيجب أن يكون الكاتب سهلاً وبسيطا في تقديم وعرض اللغة.. وبالتدريج سيرتفع مستواه اللغوي الخاص..

الكاتب لا يخترع لغة جديدة.. ولا يخلق منطقية جديدة لترتيب الكلمات والجمل والمعاني.. وإنما ما يفعله هو انتقاء، واختيار، وإعادة للصياغة، وعمل صدمة أسلوبية، ومفارقة، وإدهاش، وعرض زاوية غير معتادة، وعمل رؤية جديدة.. كلها أشياء تنبع من ذات الكلمات وذات اللغة التي نتكلمها جميعًا، وبشكل يخضع لذات المنطقية التي نخضع لها جميعًا.. فأي جملة في أي نص تتكوّن من ثلاثة أشياء.. الاسم والفعل وحروف الجر.. ومن ثمَّ تتشكّل الجملة الاسمية والجملة الفعلية.. ومن ثمَّ يتشكّل النص الأدبي سواء قصة أو شعر أو مقالة... إلخ.. ما يفعله المبدع هو أنه يبحث عن طريقة أخرى للاستخدام وانتقاء مفردات بشكل مغاير وبطريقة مميّزة وجذّابة..

والآتي تقسيم ارتجالي للبحث في طرق الكتابة بعيدًا عن كل المدارس والاتجاهات والتصنيفات القوالبية والنظرية التي تبحث في البناء اللغوي والفني والجمالي للنص الأدبي.. وبناءً على مدى التلامس مع الحدود العامة للذائقة الجيدة التي حدّدتها المرجعية، وشكّلتها موروثات الثقافة الإنسانية، واعتادت عليها الذائقة الواعية في كل أنواع الفنون..

أولاً– الفكرة والأُطُر العامة لها:

تأكّد من أن الفكرة مميّزة.. تأكّد من أن الفكرة جديدة.. وحتى إن كانت قديمة، فحاول أن تتناولها من منظور آخر، وزاوية أخرى.. تأكّد من أنك لست عبئًا على الأدب.. بل حاول أن تضيف للإبداع.. لا تنتظر أن يأتي أحدهم ويسألك: "وما الجديد؟!.. قال قبلك مثلما قلت، فماذا أضفت؟!.." لا تنقل الفكرة كما هي فقط.. لا تكتفِ بأن تكون مجرّد راصدٍ للحدث أو ناقلٍ للمشاعر.. بل حاول أن تكون لك وجهة نظر، ورؤية.. حاول أن يكون ما ستقوله دافعًا للجدل.. والسؤال.. والتجدّد..

انظروا (خليل حاوي) عندما أراد أن يتحدّث عن حبه لوطنه وتناوله للفتنة الطائفية، والحرب الأهلية... إلخ، في قصيدته القصيرة جدًا (لبنان).. لم يصرخ، ولم يهلل، ولم يجهر، ولم يجأر:

"كنا جدارًا يلتقي جدار..

ما أوجع الحوار..

ما أوجع القطيعة..

تغصُّ بالفجيعة..

ما أوجع الجوار.."

هكذا.. هو شعور عام صهره في سبيكة صغيرة من الكلمات والصور.. لها هيكلها وتشكيلها وتكوينها ورؤيتها وزاويتها المختلفة والمعبّرة في غير غموض أو تهويم..

وعندما تعرض فكرة.. أي فكرة.. فإن هناك أكثر من اتجاه أدبي.. قديمًا عندما تواترت المراحل عبر الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية، كانت الأعمال في كل الأحوال تُستمد من الواقع - بغض النظر عن الأسلوب الأدبي - فيكون أبطال العمل، والأحداث... إلخ، في إطار واقعي محض.. أن تكون الفكرة والأحداث قابلة للتطبيق على أرض الواقع، ومرتبطة بالمنطقية بشكل أو بآخر..

ورأينا في كتابات الحساسية الجديدة وتداخل الأجناس الأدبية، حضور الحلم والفانتازيا التي صارت سمة سائدة - أكثرها على سبيل التقليد - .. بل وصارت واقعية النص أو منطقيّته عيبًا وتهمة أحيانًا.. فهناك من يكتب ولا يرتبط بالواقع بأي رابط سوى ببعض المؤثرات المادية المُلزمة، التي لو أمكن التحليق بعيدًا عنها لفعل.. لو استطاع الكاتب أن يجعل

مخلوقات الفضاء نفسها أبطالاً لقصصه، لفعل..

هناك من يستخدم الجانب الشعري في الفكرة.. وأنا أمقت هذه الأساليب ما لم تأتِ في إطار الحكي والقصة والصورة.. فمن الممكن مثلاً أن يجعل المشاعر أبطالاً لنصوصه.. فيجعل الحب إنسانًا يتحدّث، والخوف جسدًا يرتعد... إلخ، فلا يخرج من شاعرية المفردات إلى شاعرية الموقف، تلك التي تنبع من رهافة الحدث أو اكتنازه، لا بالضرورة من رومانسيته.. في حين يكون الجانب القصصي مقبولاً في الشعر.. وهذا ليس فيه تعارضٌ مع ما قيل سابقًا عن تقبُّل الشعرية في الرواية إذا ما تم عمله بهذه الطريقة السابقة.. لكن الأمر مرتبط بطبيعة كل جنس، وطريقة تقديم النص الأدبي، ويختلف في الرواية عنه في القصة القصيرة عما سيؤخذ من قدرات الشعر من إيقاع وصورة وخيال وإثارة للدهشة وبأي طريقة..

لكن ما أريد قوله دون الدخول في تفاصيل، أن يكون ما تكتبه مرتبطا بالواقع بشكل ما.. لا تجْنَحْ نحو الفانتازيا المطلقة.. ولا تركدْ في مستنقع الواقعية الملول.. وابتغ بين ذلك سبيلاً..

ثانيًا– معالجة الفكرة:

كيف تعبّر عن فكرتك.. أو مشاعرك.. أو ما تريد قوله؟..

حاول أن تبتعدَ عن التقريرية، وكل الأمور التأويلية الأخرى التي

تُريحُ القارئ الكسول.. لا بد أن يفهم الكاتبُ أنه إذ يبدع، أن القارئ يبدع هو الآخر حينما يقرأ.. لأنه لا يقرأ فقط، بل يشارك في النص.. يقيم معه حوارًا جدليًا من وإلى النص، وإلى الواقع والوجود كله..

حاول أن تبتعد عن المباشرة في طرح الموضوع.. حاول أن يكون النص متحرّكًا.. فيّاضًا.. ولا تنسَ الجانب التشويقي كلما أمكن..

لنبحث عن الجانب التطبيقي في الأمر.. مثلاً.. عندما تريد في قلب نص أدبي أن تعبّر عن الخوف، فلا تقل: "كنت خائفا.."، بل اختر من الأوصاف ما يعبّر عن الخوف، ومن الأفعال ما هو غارق فيه.. أشهر القوالب على سبيل المثال: "تجمّد الدم في عروقي.."، ومثال آخر: قل: "ارتعد جسدي.."

هنا أنت تعبّر بعيدًا عن الجمل المجرّدة.. الساكنة.. المملولة، بل تختار جملة يتخيلها القارئ، ويتشارك معك فيها.. يتساءل: "لم الارتعاد تحديدًا؟.." أو "ما سببه؟.."، بالطبع لا نريد أن نضلل القارئ وندفعه إلى التساؤل، والبحث عن تأويل ما.. مع التسليم بأن الارتعاد من الممكن أن ينبع من مواقف كثيرة.. لكن ظروف النص وبراعة الكاتب حينها، ستفرض المعنى الذي يريده تحديدًا..

أنا شخصيًا عندما أقول "جسدي يرتعد.." فأنا أرمي - قاصدًا - في

جميع الاتجاهات الممكنة.. "ربما يكون النص حينها فضفاضًا.."*، لكن لو نظرنا لنص من النصوص الرمزية**، فلربما نفضّل حقًا أن يكون النص فضفاضًا، قابلاً لألف تفسير.. بدلاً من أن يحصرنا الكاتب في نطاق ضيق وحيد، لا مهرب منه سواه.. حتى لو استخدم المباشرة..

لكن من زاوية أخرى، قد ألجأ لـ"أنا خائف.." لأن النص ربما يكون رمزيًا مبهمًا.. أو معقدًا لغويًا.. هنا، تكون المباشرة له أفضل، لأن النص حينها لا يحتاج لمواراةٍ أخرى، تزيد الأمور تعقيدًا..

ثالثًا– اللغة:

تطوّرت اللغة المستخدمة في النصوص الأدبية كثيرًا.. وتم اقتحام واكتشاف مناطق جديدة، وتعدّدت الطرق المستخدمة، من اللغة المنقاة الرقيقة الإخبارية، إلى اللغة الاجتماعية الوظيفية، إلى اللغة الحادة الصاخبة، إلى اللغة المغلفة بشاعرية، إلى اللغة الخافتة المهموسة.. كلّ حسب قدراته واتجاهاته..

لكن عمومًا، تفادى اللغة القوالبية.. حاول أن تتميّز بلغتك.. لا أطالب بألفاظ غريبة أو تعبيرات معقدة.. بل حاول أن تكون "آخر".. وهناك

* تعليق لـ(سارة عبد الناصر)
** ستقرأ أكثر عن (رمزية الأدب الحديث) ص(103)

نصيحة من الممكن أن تقال هنا.. عندما تأتيك الفكرة، فاكتبها كما هي.. كما تخرج.. لا تفكّر في لغة أثناء الكتابة أبدًا.. عندما يأتيك الوحي كما يقولون، وتبدأ في الكتابة، فلا تتوقف أبدًا أثناء تدفق النص عند مفردات أو جمل أو تركيبات قد تظن للوهلة الأولى أنها ضعيفة أو غير مناسبة.. ولكن استمرّ في الكتابة إلى نهاية النص.. أو إلى نهاية مرحلة التدفق.. وعندما تنتهي من النص كفكرة، ابدأ في مسح النص.. ابدأ بتحديد وعزل الأكلاشيهات، وكل ما قيل سابقًا، وغيّره لغويًا دون أن تغيّر المعنى.. انظر للجمل الأخرى.. تلك التي جاءت عادية، غير مميّزة.. فقط، حاول أن تجعلها مميّزة.. إن لم تستطع، فتأكّد فقط من أنها غير مكررة.. أن أحدًا لم يقل مثلها من قبل.. ومع ذلك، فإن رفض القوالب اللغوية وتكوينات الجمل المعدة مسبقًا، أو ما يطلق عليه "الأكلاشيهات"، ليس مطلقًا.. بل هو ضروري في كل النصوص.. لكنه يحتاج لحرفية ومجهود حتى يتم استخدامه بالشكل الأمثل.. وهنا عرض لبعض الأمثلة التي من الممكن أن يتم استخدام القوالب فيها:

1- استخدام لغة معقدة في عرض بعض الوحدات الأصلية المتفرّقة للنص.. فنلجأ إلى القوالب التي غالبًا ما تعمل كروابط بين تلك الوحدات - بغض النظر عن طولها - للتقريب والتخفيف من وطأة اللغة وحدة الألفاظ، وصعوبة التراكيب.. إذ لا بد من وجود المنحنيات حتى يمكن رؤية القمم*..

* ستقرأ أكثر عن حتمية اللجوء للغة المباشرة في مقالة (رمزية الأدب الحديث) ص(103)

2- إذا كانت الفكرة إسقاطية أو رمزية.. لنفس السبب السابق..

3- الرغبة في عرض معاني وأغراض دلالية معينة.. وهذا الاستخدام صعب وعسير ويحتاج لاحتراف.. وهو نادر الاستعمال مع كُتَّاب الحداثة..

4- التناغم في الجمل والهارمونية التي تؤديها فقط الجملة المعنية.. وهذا أكثر الاستخدامات شيوعًا عند الكاتب الجدد.. وأصعبه كذلك..

رابعًا– السرد:

أ– السرد والفكرة:

حاول أن تبتعد عن ذاتك قدر الإمكان.. وليست هي رغبة في التحرّر بعيدًا عن حصار النفس، أو متع الحديث عنها.. فالإبداع عملية ذاتية.. لكن هي الرغبة في أن تتجنّب الحديث عن تلك التفاصيل التي لا تخص سواك.. قد لا تعني شيئًا لدى القارئ، حتى وإن بدت واضحة..

أيضًا هناك من يتحدّث عن أشياء أو تفاصيل لها مدلولات معينة في ذهنه، فيفترض لسبب ما إن لها ذات المعادلات والمعاني عند المتلقي.. لكن أنت من الممكن أن تتحدّث عن نفسك، ويظن القارئ أنك تتحدّث عنه هو نفسه.. هنا أنت قمت بتعظيم الهمّ الذاتي، فمَسَّ الجميع، وتحوّل إلى همّ عام.. الكاتب هو واحد في المقام الأول.. حتى وإن تحدّث عن ذاته، فإنه

يحاول أن يكشفها.. ويعرّيها.. يحاول أن يعرضها أو يعرفها.. يحاول أن يراها من زاوية أخرى غير تلك التي اعتادها.. المهم، أن تجعل المتلقي يراها هي الأخرى.. أو يرى ذاته فيها.. في ذاتك أنت..

ب- تقنيات السرد:

حاول أن تختصر ما تريد قوله.. التكثيف.. حاول أن تكثف نصك قدر الإمكان.. اتبع المقولة القديمة: "خير الكلام ما قل ودل".. والتكثيف لا يعني التلخيص أو الاختصار.. وإنما الاستغناء عن تلك الجمل المجانية المُفسّرة التي تُغرق القارئ في تفاصيل لا داعي لها - حتى وإن جاءت في أسلوب ممتع - وبشكل لا يقلل من حميمية السرد.. لا تنتظر أن يفكّر قارئ ويقول: "لم أضاف هذا؟!.. أو لم أفصل هذا؟!.."

والتكثيف ربما يتم بطريقتين:

1- التأكّد من هدف كل جملة/كلمة.. وأنها أضافت للسياق الفني للعمل.. وأن الكاتب لم يضعها لمجرّد التحذلق أو استعراض الإمكانيات اللغوية أو التخيلية.. أو.. أو..

2- إذا شككت في جدوى كل جملة/كلمة.. أو حتى حرف، فقط قم بالحذف.. ومن ثمَّ اقرأ مجددًا.. إن لن يتأثر النص أو الجملة، فالجملة/الكلمة/الحرف زائد..

وكما أن التكثيف في القصة هو تكثيف الحدث، فالتكثيف في الشعر

هو تكثيف للفكرة.. وهو الأمر الذي لا يمكن تحديده بكلمات أو تكوينات جمل أو قوالب بعينها.. وإنما يكون معياره الوحيد الحس الجمالي والذوائقي..

جـ- طرق السرد:

كثيرٌ من الكُتّاب يلجأ أو يستسهل أسلوب واحد في السرد.. والذي ما يكون غالبًا أسلوب الجملة الخبرية ذات البُعد الواحد - خصوصًا كُتّاب القصة القصيرة - .. وعلى الكاتب أن يُنوّع في عرضه للنص عن طريق الاستعانة بالكثير من الأساليب المتاحة دون الاعتماد على تقنية واحدة طالما أن هذا التغيير سيفيد النص ولن يكون لمجرّد الحذلقة..

أغلب من يكتب النصوص يجعل نفسه أو الآخر سواء "هو" أو "أنت" محورًا النص، ولا يجعل النص يدور إلا حوله، ولا تتحرّك الأحداث إلا بحركته.. أنا فقط أطالبه أن يستخدم أكثر من تقنية أثناء فعل ذلك.. فلكل إضافة طريقة وتطوّر، هناك تغيير الضمائر، وأسلوب التداعي الحر، والمونولوج الداخلي، وحضور عوالم الحلم، ومخاطبة الذات، فمرّة استخدم الجملة الخبرية، ومرّة استخدم الحوار، ومرة استخدم أسلوب التداعي الحر.. حاول أن تغيّر الضمير.. حتى لو كنت تتحدّث عن "أنا".. فـ"أنا"، من الممكن أن يكون "أنت".. ومن الممكن أن يكون "هو".. والثلاثة ذات الشيء..

أيضًا حاول الابتعاد عن الأسلوب الكلاسيكي في السرد.. قديمًا كان

العمل الأدبي يبدأ بـ"فرشة" أو تمهيد للموضوع.. ثم بوسط درامي تصاعدي.. ثم نهاية.. ولحظة التنوير.. أو انتهاء الأزمة.. أو حل المشكلة.. أو المفاجأة..

لاحقًا، لم يختلف ذلك الاستخدام كثيرًا، وإن تبدّلت مواضع وحداته دون انتفائها.. فهناك من كان يبدأ من الذروة، أو لحظة التنوير ذاتها.. ومن ثمَّ يبدأ في الذهاب إلى بداية المشكلة أو بداية الفكرة حاصرًا ذاته في نطاق الزمن.. حتى لو تحدّث عن فكرة فانتازية بالأساس.. حتى لو كان في عوالم أخرى.. فهو يستسلم للقواعد المنطقية المعروفة ويحصره الزمن بشكل أو بآخر.. فإن جدَّدَ، فإنه يفعل ذلك بطريقة تقليدية.. فإذا ما أراد الذهاب للماضي أخذ بيدك، وأفهمك أنه سيقوم بفعل ذلك الآن، ما يُطلق عليه تقنية "الفلاش باك".. وعندما يعود، فإنه يقوم بتنبيهك بشكل أو بآخر.. الآن سنعود إلى ما كنا فيه.. ولذلك نلاحظ شيوع استخدام الفعل الماضي في أغلب الأعمال القديمة.. واستسهال كُتَّاب القصة تحديدًا استخدام الفعل "كان" في بدايات الجمل..

أما في الكتابات الحداثية، فقد انهارت مقولة الزمن.. توحّدت كثيرًا أو تداخلت الوحدات الزمنية "الماضي الحاضر والمستقبل".. على الأقل انهارت السدود والحواجز بينها.. انسلخت الأحداث من تلك الإشارات

السخيفة التي تشير إلى التنقل بين كل زمن على حدة*..

خامسًا- كيف تختار عنوانًا لنصك؟:

يعتبر العنوان هو بداية النص الأدبي.. أول كلمة، أو أول جملة.. أول ما يراه القارئ من النص الأدبي.. وأحيانًا كثيرة، فإن العنوان يكون دافعًا رئيسيًا لقراء النص الأدبي من جهة القارئ..

هناك في رأيي 3 طرق لاختيار العنوان:

1- العنوان الذي يشير للنص كله، أو لجزء منه بشكل وظيفي.. وغالبًا يتكوّن من كلمة واحدة، أو كلمتين من جملة ربما قيلت بالفعل في قلب النص، سواء في شكل سردي أو حواري.. مثال؟.. النصوص القديمة ذات الكلمة الواحدة والنصوص التي حملت أسماء أبطال النصوص، أو حدث معين في قلب الأحداث.. وأغلب النصوص الأدبية قاطبة..

وبشكل عام هذه الطريقة هي الأكثر شيوعًا، وتعبيرًا، وملائمة..

2- العنوان الذي ربما يشير لجزء من النص أو يرمز لمعنى معين قريب مستخلص من النص، أو بعيد بشكل يقصده الكاتب لغرض دلالي.. بحيث تكون للوهلة الأولى غير قادر على أن تربط بين العنوان والأحداث..

* ستقرأ بالتفصيل (نموذج للتنقل بين الأزمنة) ص(89)

بل ربما تظل تبحث عن علاقة غامضة أو غير ظاهرة بوضوح.. أذكر قصة قصيرة بعنوان (محاق) لـ(جمال الغيطاني)..

لكن في ذات الوقت فإن هناك كثر من النصوص الحديثة التي لا تحتمل سوى عنوان مباشر مُستخلص من قلب النص.. وربما لا يزيد عن كلمة واحدة لأسباب كثيرة مختلفة..

3- العنوان الذي يتكامل مع النص ويلتصق به بحيث يغدو جزءًا مكملاً لا يمكن الاستغناء عنه.. على سبيل المثال قصيدة (لبنان) لـ(خليل حاوي).. هنا كما عرفنا فإن الكاتب يتحدّث عن (لبنان) ولا يشير لذلك إلا في العنوان، لإدراكه أن الرمز بعيدٌ إذا ما تم تقديمه في صيغته الحالية التي يراها - ونتفق معه - في أنها الأنجح..

سادسًا- فنيّات وجماليات:

أ- عن الكلمات الإرشادية:

الإكثار من استخدام الكلمات الإرشادية - وليس الجمل الإرشادية* - يعتبر وَهَنٌ أدبي عند الأديب.. اللجوء إلى "كان" و "كنت" و "قد" و "ثم" و "و" و"لكن" و "فجأة"... إلخ ، ضعف.. وقلة حيلة..

* ستقرأ عنها في مقالة (نموذج للتنقل بين الأزمنة) ص(89)

رأيي الشخصي.. لو استطعت أن تحذف هذه الكلمات والحروف دون أن يتأثر النص الأدبي، فافعل.. أما إذا تأثر "هارموني" النص أو الجملة بعد هذا الحذف، فلا تفعل..**

ب- عن تمييز الأشياء:

كلما اصطبغت الأشياء بالخصوصية والتمييز، كلما كنت أكثر حقيقية وقربًا، وأعمق تفاعلاً وتأثيرًا.. يمكنك فعل ذلك عندما تصف، أو عندما تعكس ملامح ذاتية لشخوص النص.. فعندما تصف حاول أن تكون الأشياء ليست ككل الأشياء.. وإن كانت، لا تستسلم لما تراه عيناك أو ما يرصده ذهنك، أو ما هو كائن منطقيًا في بيئة النص بغض النظر عن دوره اللاحق ومدى تأثيره في الأحداث..

في قصيدة (حكاية) لــ(نزار قباني):

"... كنت أعدو في غابة اللوز..

لما قال عني، أماه، إني حلوة..

وعلى سالفي غفا زر ورد..

وقميصي تفلّت منه عروة..."

وكان يمكن أن يقول غابة فقط.. و"اللوز" لا دور لاحق لــه، ســوى

** الهارموني: هو التناغم والانسجام والتناسق

فقط أنه يتناسب بشكل بسيط جدًا مع أجواء القصيدة ويشكّل خلفية لأحلام الإناث والمعاني التي طرحها الشاعر وحوتها القصيدة..

ويقول د.(**أحمد خالد توفيق**) في قصة (**أسطورة أرض الظلام**)/(**ما وراء الطبيعة**):

"... **كانت هناك غابة كثيفة من السراخس، ومستنقع كريه الرائحة.. السماء مدلهمة مشبعة بلون أحمر منذر بالويل**..."

أيضًا كان يمكنه أن يقول "**غابة**" ويكتفي.. لكن التمييز يقرّب القارئ من النص أكثر.. "**السراخس**" لا دور لها أيضًا.. وبالطبع لو قال "غابة كثيفة من اللوز.."، لبدا الأمر غريبًا..

وفي قصيدة لـ(**عصام أبو زيد**) بعنوان (**بورتريه**) يقول فيها:

"... **حبيبي.. عاطل بالوراثة..**

لكنه التحق بمصنع للسجاد..

نظير وجبة واحدة، وخمس سجائر..

كان يرسم فوق السجاجيد غابة تحترق..

ويرسم الحيوانات هادئة على الأغصان والأعشاب..

بعيون متورّمة تحت القمر..

تفكّر في الأيام القادمة..

تفكّر في وسيلة ينكسر بها قفص السجادة..

لتقفز الحيوانات إلى الصالة..

تعبث بالكراسي وتطارد الأطفال..

تسرق من المطبخ الأطباق والملاعق..

تهاجم اللصوص القادمين من البحر..."

هنا، ربما يبدو التعميم في صالح النص.. لكن الحقيقة أنه لو أعطى خصوصية لمادة السجادة، أو خصوصية لونية - على سبيل المثال - للكراسي والأطباق أو حدّد الحيوانات، فلربما أعطى للنص امتدادًا في الواقع.. حتى لو كوّن الكاتب هذا الواقع المفترض من تلك الأشياء "اللون، والخامة، والنوع"، بدلاً من إطلاق الأشياء على عمومها، وتكريس الخيال بالاستسلام لفانتازيا الفكرة.. والتمييز الوحيد في تلك الفقرة كان احتراق الغابة، ولا تهم الأسباب المباشرة..

من جهة أخرى عليك أن تسهم في بناء ملامح خصوصية لبطل نصك عن طريق اصطياد تفاصيل بعينها تُميّز البطل بحيث يصبح "ليس أي شخص".. وبحيث تتناسب تلك التفصيلة المختارة مع سلوك الفرد وتركيبته النفسية، وترهص لتصرفاته اللاحقة على سبيل المثال.. لازمة قولية..

لازمة حركية... إلخ.. أو حتى بعض التفاصيل الأخرى العادية جدًا التي يتجاهلها كبار الكُتّاب لمجرّد عاديتها.. مع أن تلك الأشياء التافهة أو التي لا تستحق مجرّد الذكر هي التي تُكوّن مفردات حياتنا.. "فالبطل (حمزة) في رواية (قصة حب) لـ(يوسف إدريس) كان ينهي جمله الحوارية بجملة "فاهماني إزاي؟!.."، الجملة لا تحمل أي دلالة رمزية سوى أنها جزء من تلك الشخصية التي اختارها (يوسف إدريس) للبطل.."*

جـ- التشبيه:

للتشبيه أهمية بالغة في النص.. وهو يفتح آفاقا للخيال ويساعد في تقريب المعنى ويستعير إيحاءات بيئة مغايرة قادرة على توصيل المعنى بشكل أفضل من البيئة الأصلية**..

والتشبيه له عدة طرق.. مثل استخدام حروف أو أدوات التشبيه، "ك" و "كأنما" و "كأن" و "مثل"... إلخ.. وهناك التشبيهات الحدثية المتصلة التي ربما يختلط بها الغرض الأصلي فتضيف للنص جماليات أكثر..

في قصة (تقاويم الصمت) لـ(سعيد بكر) استخدم الكاتب التشبيه في:

"... يتساقطون كأوراق شجر كساها اللون الأصفر..."

إلا أن الإفراط في استخدام التشبيه ربما يعتبر نوعًا يمكن تقبّله من

* تعليق لـ(أحمد صبري غباشي)
** ستقرأ أكثر عن (البيئة ومخايل النص) ص(119)

الاستسهال في التعبير.. ويمكن تجاوزه ببعض التقنيات.. فمثلاً في ذات النص:

"... يشعر بأصواقم تخرج من أبواق نحاسية..."

لو حذف "يشعر"، فإن الجملة تصبح:

"... أصواقم تخرج من أبواق نحاسية..."

وهنا، فإن الكاتب يضيف للمعنى احتمالية حدوث الفعل بقدر تطابقه مع الواقع، وبقدر محاكاة النص الأصلي نفسه للواقع.. وهو بالفعل استخدم ذات التقنية في بداية النص:

"... نحيبها يحفر مجرى في قلبي..."

وفي قصة بعنوان (نشيد أبدي للانهيار) لـ(السعداوي الكافوري) يضع الكاتب كلمة "بدا" في إحدى الجمل كفخ تشبيهي:

"... في تلك الأثناء بدا لي سقف الحجرة بعروقه الخشبية النخرة وطلائه الجيري المتساقط، مثل غابة أسطورية بها جواميس بقرون من حديد، وضباع تتدلّى من أفواهها ألسنة من نار، ونسور..."

ثم يتجاوز التفسير والمنطق وعقلانية النص في بدايته، ويكمل النص بشكل فانتازي متجاهلاً كلمة "بدا" التي أوردها، دون الحاجة إلى تبرير أو تفسير لتتشارك تلك الكائنات الخرافية المُتخَيّلة القادمة من السقف الخشبي

بالفعل في قلب الأحداث:

"... يندفع على إثْرِها قطٌّ بدين يُحدِث ارتطامه المفـــاجئ بـــالأواني المبعثرة في أرضية الحجرة صوتًا مزعجًا..."

أمـا فـي الـشعر، فالتـشبيه لا بـد أن يُفضي إلـى صـورة، وخيـال، لا أن يـأتي خَجِلاً وبحـدود كمـا فـي القصـة.. فالتـشبيه مـن أدوات الـشعر الرئيـسية والضرورية.. لذلك فالشاعر ليس بحاجة أن يصرّح به أو يمهّد له كما يمهد القاص بأدوات التشبيه:

في قصيدة (حواريّة) لـــ(**فؤاد سليمان مغنّم**).. انظروا فقط لكم الصور والإحالات التي تمتلئ بها هذه الأبيات:

"... أهو الضوءُ الذي طاف على الأبواب..

كهلاً يقرع الأعين في صمت..

ويحبو في مسامِّ الأبنية..

رافعًا ذيْل الشبابيك..

يغطّي لحية الشارع..

يستعدي خفافيش تُعرِّي سوْأةً..

في الركن..

طفلاً متخمًا بالحزن..

يستجدي صناديق القمامة..."

وذات الأمر في قصيدة أخرى لنفس الشاعر، بعنوان (غيم الأماكن/ "مقهى الكريستال") فيتجاوز كل الجمل التمهيدية، ويقوم بتشخيص مؤثرات مجرّدة أغلبها سمعي "الصخب، والصمت، والضحك، والنوم"، لأغراض دلالية ربما لا تكون رئيسية في قلب النص، مما يدل على عادية وجود الأمر وإلحاحه في الشعر:

"... إني أرى صخبًا مستريحًا على الطاولات..

وصمتًا جريحًا..

وبعضًا من النوم لا ينبغي أن يُراق..

على غير أرجلهم..

وغبارًا كثيفًا من الضحكات..."

د- تركيبات:

على الكاتب إذ يكتب أن يراعي تكوين الجملة وترتيب كلماتها والبحث عن أفضل تكوين هارموني ممكن بحيث يتسق ويتكامل مع فكرة النص وباقي تراكيبه وتكويناته.. فعليه أن يتساءل متى يستخدم الفعل، ومتى يستخدم الاسم..

فعلى سبيل المثال، من الممكن أن يصف السماء فيقول: "رأيت السماء الشاحبة.."، أو أن يقول "رأيت السماء تشحب.."، في الأولى استخدم الصفة، وفي الثانية استخدم الفعل.. الأولى تفيد الوصف، والثانية تفيد الحدث والاستمرارية..

أيضًا ترتيب الكلمات في الجمل.. فجملة مثل التالية من الممكن أن تقال بـ5 طرق:

1- ذهب الطفل إلى المدرسة..

2- الطفل ذهب إلى المدرسة..

3- الطفل إلى المدرسة ذهب..

4- إلى المدرسة ذهب الطفل..

5- إلى المدرسة الطفل ذهب..

وجملة مثل تلك: "أحبك مثل طفل.." من الممكن أن يكون لها أكثر من معنى:

1- أحبك كحبي لطفل..

2- أحبك مثلما يحب الطفل..

3- أحبك أن تكون طفلاً..

وبشكل عام فإن الأمر يختلف في الشعر عنه في القصة حسب ضرورة ومتطلبات النص.. حيث أنه يمكن ببعض التعديل في بعض الكلمات ضبط جملة وزنيًا في إحدى القصائد.. وكتابات مثل النصوص عبر النوعية تنتج الموسيقى الخارجية فيها عن طريق السجع، والموسيقى الداخلية عن عمل تبديل وتقديم وتأخير لبعض كلمات الجملة الواحدة كما سنرى لاحقًا*..

▣ ▣ ▣

* ستقرأ تفاصيل أكثر عن (إشكاليات التجنيس الأدبي) ص(133)

عندما تكتب

○ كيف تكتب ؟

○ المجانسة

○ الاستطراد

كان أدب الحساسية القديمة يعتمد على عناصر محدّدة الاستعمال، وتقنيات معروفة مسبقًا.. حتى في نطاق الفكرة والموضوع، كان هناك حصر تقليدي لزومي سخيف، يربط النص الأدبي بالواقع بطريقة مملة.. وكلما كان النص الأدبي قريب التطبيق أو قريب الحدوث في الواقع، كلما زادت أرصدة نجاحه عند النقاد والجمهور!.. حتى في النصوص الشعرية، كانت كلها ترتبط بالواقع بشكل أو بآخر.. كانت كلها تعتمد على مقياس عقلي بحت.. أن هذا النص قابل للحدوث، أو ربما هو حدث فعلاً باختلاف النتائج والأحداث اختلافًا منطقيًا، إذن هو ناجح!..

وبالنسبة لتقنيات السرد، كان الاعتماد على رصد الواقع الخارجي والذي لا يتجاوز المكان ومكوّناته، أشبه بوعاء تنصهر فيه أحداث النص الأدبي، مُحجّمًا طبيعيًا للنص والأحداث، وحاويًا تقليديًا للزمن المنطقي، الذي هو في منطقيته هذه يغدو مجرّد خلفية جامدة، ثابتة.. حتى في تغيّره من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فهو يظل على ذات الثبات والجمود، غير مؤثر أثناء كل مرحلة..

أيضًا كان السرد يُهمل كثيرًا من المؤثرات الأخرى والتي كان من الممكن أن تُستغل بصورة أفضل..

في (صاحبة العصمة) لـــ(نجيب محفوظ):

"... كان يوم، بياض نهاره توارى في عتمة غاشية تحت السحب المتراكمة.. ونسائمه جالت مثقلة بالبرودة، تصفع الوجوه وترعد الأطراف، ونذر المطر تهيم في الفضاء.. وتوجّس الناس فحملوا السلع إلى..."

هذا وصف عادي، بلغة مميّزة بليغة.. رصد.. نقل.. كلها ذات القصد.. إلا لو كان هناك من يضربه البرد فلا يرتعد.. "أتحدّث في الظروف الطبيعية طبعًا.."

لكن وصفًا مثل هذا، قد يخدع الكثيرين.. في قصة (الثعبان يرسم اللوحة المالحة) لـ(فؤاد قنديل) هنا وصف:

"... ضباب ودخان.. سماء داكنة، وبعيدة.. أفق غامض يهيل صمتًا زئبقيًا متواطئًا.. أشجار تحترق، يصّاعد من بقاياها أنين مكتوم.. الأرض مفروشة بالركام والحطام والألم.. أنقاض وأطلال كثيرة تتجمع في أكوام وراء أكوام.. تملأ الفراغ والمدى الخالي الذي تصفعه بين الحين والحين ومضات كهربية لا يدري أحدٌ مصدرها.. دمدمة واثقة، خافتة ومتواصلة، تتردد أصداؤها في أطراف اللوحة.. على سفوح الأنقاض جثث، لا تزال دافئة.. تتمتم بكلمات الوحشة والأسى.. يسيل منها دم وغضب، وفي عيونها المحدّقة نظرات صبر معتّق وكمد..."

هنا قد يظهر هذا الوصف على أنه مجرّد نقل تمهيدي للدخول في القصة ذاتها.. في حين أن الوصف يشكّل حَدَثًا مكتملاً في حد ذاته.. بغض

النظر عن اكتمال الفكرة نفسها.. عناصر الوصف نفسها هي أبطال ومؤثرات ليست في هذه اللقطة فقط، لكن في النص بأكمله لاحقًا..

أما بالنسبة لعملية الرصد الخارجية فكانت الأمور تأتي بمباشرة وتقريرية مستفزتين.. وكان التصريح بالشعور الداخلي يأتي ملازمًا الحدث الدال عليه بصورة صريحة، وبشكل منفصل تمامًا عن الواقع الخارجي إلا في الحدود المنطقية الباردة الراصدة فقط.. والتي ربما لا تتوافق منطقيًا أحيانًا مع الشعور الحسي الإنساني.. هذه المنطقية أقصد بها ما توارثناه عن إيحاءات الأشياء.. فالشمس مدلول البهجة.. والزهور مدلول الحب.. والخريف مدلول الحزن.. إلى آخر كل هذا، ودون التقييد بمعنى محدّد أيضًا..

في قصيدة (صورة شخصية للسيدة ص.ك) لـ(أحمد عبد المعطي حجازي):

"... كان الطريق متربًا..

وعجلات المركبة..

تفترس العشب..

وللبلاد وجه غير وجه أهلها..

والشمس ملقاة بلا ظل..."

انظروا هنا توظيف مفردات الطريق، وكيفية توظيف العناصر تبعًا

للحالة النفسية لدى الكاتب.. وتحويل المركبة لوحش مفترس.. والعشب ضحية.. وكيف رأي الشمس دون ظل، دون مشاركة رئيسية فاعلة في الأحداث الفعلية للنص من قبل هذه العناصر..

في الأعمال اللاحقة.. أعمال التحوّل والانتقال ومرحلة الحساسية الجديدة، فقد اتخذ السرد من المكان وجميع المؤثرات الخارجية الممكنة بما فيها الزمن عناصر موازية.. لا تُأطّر الحدث فقط، وإنما تنصهر داخله وتشارك في توجيهه بعد ارتباطها ارتباطًا مباشرًا وامتزاجها بالدافع أو الواقع النفسي الداخلي وبشكل بعيد تمامًا عن المباشرة والتصريحية، وبشكل أشبه بالضفيرة، أو ربما الاندماج الكامل.. وذلك يكون بعدة طرق أبرزها إصباغ الصفات المتباينة على هذا المؤثر المادي الجامد.. كل صفة تتجانس والحالة الداخلية، "لا أقول للشخص البطل أو صاحب الحالة.."، وإنما للحدث نفسه.. فيجعل من هذا المؤثر الخارجي مشاركًا رئيسيًا في قلب الحدث، كلما أمكن.. ربما بشكل مؤقت، وبشكل يختلف ويبتعد تمامًا عن الاستخدام الحالي لبعض الجمل الشعرية.. وتشخيص المؤثرات المجرّدة بغرض الحذلقة والاستعراض.. لا أكثر..

في قصة (غياب) لـ(محمود قنديل):

"... تساقط يابس الأشجار على أتربة الطريق، تدوسه الأقدام، وتطيّره الرياح.. وتساقطت أحلامك الوردية في هذا المكان..."

هنا لا تشارك الأشجار أو الرياح في الحدث بالفعل.. لكن الكاتب يحاول أن يوازي ما بين سقوط يابس الأشجار، ومدى الإهانة بأن تدوسها الأقدام.. وبين تساقط الأحلام.. فكأنما هي ما سقطت وما داستها الأقدام..

في رواية (فساد الأمكنة) لـ(صبري موسى):

"... ولعل ذلك الطائر المرتفع لو دقّق البصر وحده، يرى (نيكولا) العجوز.. ذلك المسمى باسم قديس، عاريًا.. هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية.. وسط ديكور فج من بازلت وجرانيت.. وأحجار أخرى جيرية وبحرية متكلّسة.. تُشكّل وهادًا أحيانًا، وتلالاً أحيانًا.. يقف هناك (نيكولا) كما قرّر لنفسه على قمم خادعة متزلّجة.. مؤرجحًا على حصى دقيق من الإسبتوس وبلّورات الرخام ذات الأسنة القاطعة والقواقع المهشّمة من مليون ألف عام.. يقف هناك (نيكولا) الذي لا وطن له، عاريًا ومصلوبًا على الفراغ المتأجّج وحده.. تلفحه ريح الصحراء العارمة بين حين وحين، فلا يمكنه أن يدّخر منها ملء قبضتيه..."

انظروا توظيف "البازلت والجرانيت والأحجار والقمم وحصى الإسبتوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة والشمس وريح الصحراء".. ليس وصفًا، بقدر ما هو استخلاص من البيئة الحالية ما يوازي ويعبّر عن الحالة النفسية لدى بطل النص، ويشارك بقدر الإمكان بفاعلية في النص نفسه.. ولو كان في بيئة أخرى أو جو مغاير، لحاكى

عناصره.. فكان من الممكن أن يقول مثلاً: "هناك تحت أمطار يناير القاسية.." على سبيل المثال... إلخ..

في قصيدة (هلاوس ليلة الظمأ) لـ(محمد عفيفي مطر):

"... غبشٌ، يُبلّله دخول الليل.. والغيطان، تسحب من بدايات النعاس..

تنفُّس الإيقاع منتظمًا على مد الحصيرة والمواويل..

– الزمان.. كأنه فجر قديم مستعاد – ..."

في الشعر بصفة عامة تكون الأمور أوسع.. الحرية أكثر.. والعناصر قابلة للتشكّل حسبما يرى الكاتب.. الالتزام يكون أقل.. الارتباط بالمنطق يغدو قصورًا من الأصل.. هنا دور فاعل "مؤقت" لـ"الليل"، و"الحصيرة"، الذين لم يشاركا لاحقًا.. ربما بعد ذلك هناك مدلول ما على مستوى الرمز.. لكن القصيدة بصفة عامة تنقلت بين البيت.. والزنزانة.. وجو المولد.. واستفاد الكاتب من عناصر كل مكان.. وأدخل عناصر ومؤثرات أخرى..

وفي رائعته (السطوح الملساء)، يستفيد (أحمد سامي خاطر) من مؤثّرات الحجرة ببساطة وبكل روعة في ذات الوقت:

"... تقولون إني حزين..

وإن قصائد شعري حزينة..

وإن قميصي المعلّق في الركن أيضًا.. حزين..

ونظّارتي، وحذائي..

وقيثارتي، وغنائي..

"تعالوا معي.. لحظة واحدة.."

– لحظة واحدة – ..

انتظروا!.. كل شيء على ما يرام.. – إذن – ..

أُغلقُ النافذة..

وأُلملمُ أوراقي الساقطة..

أُشعلُ النار..

ما عدتُ أرتشفُ القهوة الباردة..

لحظة واحدة..

أرتدي جسدًا فوق عظمي المفكّك..

وأُشعلُ سيجارتين مع الشك..

أطردُ رائحة "العك"..

هذا "طبيخي" أنا..

أتناوله وأنا أفقدُ المخلصين..

.. .. .. أيا جارتي..

لاحظي الدرج المنكسر..

"وقعت"..

قهوتي اندلقت..."

انظروا كيف استغل كل مؤثرات الحجرة الممكنة، ورصد كل التفاصيل التي تتناسب وأجواء القصيدة، والحالة النفسية التي صرّح بها منذ بداية الفقرة "تقولون إني حزين.." فصبغ ببساطة صفة الحزن على أشياء منتقاة بعناية، حيث أنها عادة تكون مصدر بهجة وسعادة - أو حتى عادية - لا مصدر حزن.. "قصائد الشعر، القميص، النظارة، الحذاء، القيثارة.."، ورَصَدَ تفاصيل غير معتادة لأحداث ومؤثرات "مادية" يومية معتادة.. فأبرز في القهوة "برودتها" وفي الدرج "الكسر" وجعل أوراقه "ساقطة"... إلخ..

اقرءوا قصة (خروج) لـ(إبراهيم الكوني) وانظروا كيفية توظيف واستغلال عناصر كل مكان.. حيث قام الكاتب بتشخيص "الرتمة والجدائل والجبل والحجارة والشعفة".. كيف جعل الحجارة وحوشًا لها مخالب..

والجبل كائنا مكابرًا.. كيف جعل الأمكنة والأزمنة أبطالاً*..

▣ ▣ ▣

خروج

قصة – (إبراهيم الكوني)

(1)

ما أن يهب الريح، ويشتدّ القبلي، حتى يصيب الرتمة مسٌّ.. تتململ في البداية بحياء العذارى، تتمايل بارتياب.. تستقبل الأنفاس الحارة باحتراس، ثم تنتشي ويستبد بها روح الوجد.. يستيقظ فيها مارد خفي.. تولول.. تنوح.. تتمرّغ في تراب الوادي.. تحرث الأرض بجدائل شعرها المضفور بالزهيرات البيضاء.. تموع نحو الرسول بظمأ البتول، تراقص الإله الخفي بشوق عذراء، وشوق عاشقة جنيّة.. يتحوّل النحيب الحزين إلى لحن شجيّ.. يستقيم النغم.. ينتظم اللحن في أغنية شجن فاجعة..

(2)

يزداد اللحن صفاءً.. ينسجم النغم مع موال الأنفاس الجنوبية..

* ستقرأ عن (المكان كموضوع أدبي) ص(111)

يتراجع النواح.. تختفي الولولة.. تتوقّف الرتمة عن جنونها.. ولكن صــوت الفجيعة يتمادى في اللحن ويستولي على الأغنية، فتصيخ أشــجار الــوادي السمع.. تلتقط السؤال، وتعرف الحنين، وتفهم التوسل، وتدرك الرســالة المخفية في الأغنية.. غمغمت باللحن.. رددت الأغنية.. ولكــن الأشــجار الأخرى لم تتجاسر كالرتمة، ولم تحمّل الريح وصيّتها الخفيــة إلى المعــشوق المجهول..

(3)

مضى الريح، وعبر القبلي.. ولكن الرتمة لم تكف عن الغناء.. ظلّــت تتمايل في إعياء.. تجرّ على التراب الرامض ضفائر منمنمة بضفيرات صغيرة، نقيّة، مثل حبات الندى.. تسدل الضفائر على قدّها النبيل.. و... تغنّــي.. تختطف اللحن من فم السكوت كما اختطفت رسالة المعشوق من فم الريح، وتنسج من الأصوات العصيّة، نشيدًا شجنيًا شجيًا.. ولكن الريح ذهبــت، ولم تجد رسولاً يطير برسالتها إلى المعشوق..

(4)

غنّتْ طويلاً.. وبكت طويلاً.. وفي يوم رأت أن تجرّب وترفع رأسها إلى أعلى.. لملمت جدائلها المطرّزة بالزهور فرأت الجبل لأول مرّة.. كــان عاليًا ومكابرًا وقريبًا من السماء.. أعجبتها قمته الماردة، ورأته بهيًا وقريبًا من السماء.. فلماذا لا تكتشف سرّه، وترى ما يراه الجبل المــارد؟.. خالفــت

شجرة الرتم ناموس الصحراء، وتمرّدت على الحضيض.. زحفت وخرجت من الوادي، تسلّقت السفح الموجع.. اعترضتها حجارة لها مخالب الوحوش، ولكنها عاندت.. تخلّت عنها الأرض وحرمتها النداوة، ولكنها قاومت الظمأ، وصبرت على غول العطش.. عصف بها القبلي فغنّتْ له أغنية الفجيعة.. تراجع القبلي عن محاربتها وسبقها إلى شعفة الجبل.. أعجبه عنادها فرتّب لها على الشعفة فراشًا ناعمًا منسوجًا من حبات الرمل.. تشبّهت بالطلح.. انفصلت عن حضيض الأسافل، ورفعت رأسها، رفعت رأسها ونصبت قدّها الخجول إلى أعلى.. تمددت في الفضاء.. تمددت وتمددت حتى غابت في فراغ السماء.. أدركت السر.. عرفت لماذا يبدو الجبل مهيبًا، ومكابرًا، وبهيًّا..

عزفت بجدائل شعرها لحنًا، وغنّتْ أغنيتها القديمة.. اشتدّت زرقة السماء.. وارتفع الجبل قامة أخرى.. مضت تغنّي، مضى الجبل يرتفع مع استمرار الأغنية..

وكلما ارتفع الجبل كلما ازدادت السماء زرقةً وبهاءً واتساعًا..

(5)

عبر العابرون.. نشطت القوافل.. جاء الزّهاد والعُبّاد والباحثون عن الواحة الضائعة.. استقروا في الوديان.. رفعوا رؤوسًا إلى السماء ليتوسّلوا الإلهام.. رأوا على شعفة الجبل شجرة رتم وحيدة مثل الجبل.. صعدوا الجبل

ليستظلوا بظلّها، تحسّسوا قوامها الممدود، قطفوا زهورها، وصـــنعوا منـــها بخورًا.. تمسّحوا بجدائلها وبكوا طويلاً..

صارت الشجرة الوحيدة المعتزلة المتشبّثة بهامة الجبل العاري، علامـــة تهتدي بها القوافل، وحرمًا تُنحَر له القبائل القرابين، ووليًّا تُنذر له النذور..

◙ ◙ ◙

عندما تكتب

- كيف تكتب ؟
- المجانسة
- الاستطراد

تتباين أهمية الاستطراد والغرض منه بتباين الجنس الأدبي.. وتتباين المقاييس التي يمكن تصنيف الاستطرادات فنيًا تبعًا لها.. ومتى يمكن اعتبارها عيبًا أو قصورًا لدى المبدع.. ومتى يمكن اعتبارها إضافة.. ومتى تصير عنصرًا أساسيًا يبقى العمل قاصرًا أو ناقصًا دونه.. أيضًا بتباين نوع الاستطراد نفسه، ووضعيته داخل النص.. ونوع النص نفسه، سواء كان رواية أو قصة قصيرة..

فتبعًا للموروثات القوالبية النقدية، نجد أن الاستطراد ليس عيبًا في الرواية بقدر ما هو تطويل، وجزء زائد يحتاج إلى بتر في القصة القصيرة.. وهو ما يسميه النقاد بالحاجة إلى "التكثيف"، أو الاهتمام فقط بالحدث*.. الحدث فقط يعبّر.. الحدث فقط يقول.. الحدث فقط يستطرد!.. وهي معتقدات قديمة لم تعد ذات جدوى بشكلها الجامد العتيق في ظل التغيّر الكبير الحادث في الأساليب والأجناس الأدبية بشكل يعجز النقد والنقاد عن الملاحقة أو

---

* **الحدث:** هو أي تطور في سياق النص الأدبي يُدرَك بالحواس أو بالعقل.. بمعنى، لو أنك تكتب نصًّا قصصيًا وتأخذ لنفسك دور الراوي الراصد، فإن الحدث يكون هو ما يحدث للبطل فقط.. دون وجهة نظرك الشخصية في قلب الحدث..

قديمًا كان الكتاب يجهرون ويصرّحون بوجهة نظرهم تلك، إما يصرّحون بأن هذا ما يدور في ذهن البطل في تلك الفترة، نموذج (**ليالي ألف ليلة**) لـ(**نجيب محفوظ**).. أو ينزلقون إلى استطراد مقالي، نموذج (**أرض النفاق**) لـ(**يوسف السباعي**) كما سيأتي بعد قليل..

باختصار الحدث.. هو الحكاية نفسها.. ما يقوم البطل بفعله، أو ما يمر به بشكل عام، ويمكن رؤيته.. أو تخيّله.. أو سماعه..

ربما حتى المتابعة!..

كيف يتكوّن الاستطراد بشكل عام؟..

الاستطراد هو جنوح عن الحدث اللحظي في النص الأدبي.. ولا يمكن حصره في نوع وحيد، سواء كان الاستطراد خروجًا مؤقتًا نحو قصة أخرى مكمّلة.. أو تفسيرًا.. أو مونولوجًا داخليًا.. إلا أن كل ذلك يشترك في جنوح مؤقت عن السرد اللحظي الذي بدأه الكاتب من البداية، أو منذ لحظة معينة..

غالبًا الاستطراد يكتب نفسه.. وغالبًا ما يكون الاستطراد عند الكُتَّاب المبتدئين على شكل معلومات زائدة تفيد القص الأدبي، ولم يجد الكاتب وسيلة لإضافة معلومة ما سوى عن طريقها.. وهي هاهنا لا تكون زيادة أو عبئًا على النص الأدبي، لكنها تكون مُقحمة.. مثلما نجد في كثير من الكتابات التي مازال البعض يعتبرها مقدّسة.. لكن في بعض الأحيان يعجز الكاتب عن إيصال وجهة نظرة عبر لسان أبطاله، أو عبر أحداث النص ذاته وأفعال أبطاله داخل النص.. فيخرج من الجو الأصلي للنص، ويبدأ في إيصال وجهة نظره هو - ككاتب -، وقد لا ينكر ذلك في قلب النص.. نقرأ على سبيل المثال في (أرض النفاق) لـ(يوسف السباعي) على لسان بطل القصة والتي هي في الواقع وجهة نظر (السباعي) نفسه:

"... لا تتعجّلوا فتبدوا دهشتكم وتسائلوني: هل النسل داء، والذريّة علّة؟!.. وأنا معكم.. "المال والبنون زينة الحياة الدنيا.."، ولكن ما رأيكم

في بنين بلا مال؟!.. بنين حاف؟!.. هل تظنونهم للحياة الدنيا زينة؟!، أم أنها مصاب وبلاء؟!..."

لا يخفى في النص اللغة المقالية.. ولا يمكن تبرير الأمر بعجز الكاتب عن إيصال وجهة نظره - التي تكون انحيازية بالطبع بغض النظر عن مدى مصداقيتها - في النص الروائي نفسه، عبر سلوك أبطاله أو استسهال الأمور على لسان الأبطال أنفسهم في جمل حوارية، إذا ما افترضنا قصور البطل نفسه - لا الكاتب - في التعبير بذات الطريقة الأدبية التي يريد الكاتب التعبير بها.. فنرى تدخلاً مباشرًا أو غير مباشر في قلب النص من جهة الكاتب..

ونرى شيئا مُشابهًا في كتابات الحساسية القديمة.. خصوصًا إذا ما استخدم الكاتب أسلوب الراوي الراصد، المخترق في الوقت ذاته عقول أبطاله، وأحاسيسهم.. فيدّعي أو يفترض معرفة النيّات القبلية لهم.. ويصغى بأذن وهمية لنفوسهم وهي تتحدّث حديثها الداخلي الأثير.. ويدّعي - لكي يبرر تصرّفات لاحقة - كشفه لساحات الصراع الذاتية..

نقرأ في رواية (ليالي ألف ليلة) لـــ(نجيب محفوظ):

"... أُلقي القبض على (جمصة البلطي)، وانتزع السيف من يـــده.. لم يحاول الهرب.. ولم يقاوم.. آمن بأن مهمته انتهت.. لذلك حلّ به هـــدوء، وصفاء ذهن.. وعلت في وجدانه موجة الشجاعة الخارقة.. فشعر بأنه يخطو

فوق جلاديه..."

هكذا يقتحم الكاتب عقل البطل، وينتزع تفسيرًا أحاديًا لعدم مقاومته، وعدم محاولته الهروب.. ويحصر هذا التفسير في جملة: "آمن بأن مهمته انتهت.."، والحقيقة أن أغلب كتابات الحساسية القديمة، قد استسلمت لهذا التبرير السهل لأي سلوك لشخوص العمل..

في قصة (النهش) لـ(عبد الفتاح رزق)، يأخذك القاص إلى استطراد غرضه التفسير والإضافة، عن طريق عرض لتداعي ذكريات قريبة.. وهو هاهنا يُقحم الاستطراد في إحدى ذروات النص.. الإقحام هنا مقبول.. يُؤخذ عليه فقط أنه طال نوعًا.. فعلى الرغم من أن القارئ منشغل، يريد أن يعرف ماذا حدث للمرأة.. لكنه في ذات الوقت لا يريد أن تفوته الحكايات الذيلية:

"... وعندما أفاق، لم يجد من امرأته إلا بعض ثيابها الممزّقة.. لم تكن ممزّقة بالشكل الذي يتعوّده الإنسان.. كانت قد استحالت إلى خيوط فقدت نسيجها، وإن احتفظت باللون.. مرّت لحظات طويلة وهو يحاول إقناع نفسه بأنه لم يفهم ما حدث.. ولا لماذا حدث.. فامرأته دائمًا كانت تتجوّل في هذا الخلاء المحيط بالبيت دون خوف.. كانت أحيانًا تخاف.. وكان هو يضحك في سخرية.......................... الكل يعرفون أنه ملكه.. والكل يعرفون أيضًا قوته وبطشه..."

ثم يتطرّق في "استطراد للاستطراد"، إلى حكاية أخرى:

"... أخذوا العبرة عندما حاول اثنان من الشحاذين أن يتخذاه مَرتعًا لهما ينامان فيه الليـــل.. وفي ثوانٍ معدودة، كان قد طردهما بعيدًا بعد أن أشبعها ضربًا ولكمًا..."

ثم يقترب من الأحداث ثانية:

"... وفي تلك الليلة، قالت امرأته أنها تشعر بضيق، وأنها تحس..."

ولا يعود إلى الجو الحدثي الأصلي الذي بدأت به القصة إلا بعد الكثير جدًا من التشعّبات والاستطرادات والحكايات الفرعية..

من جهة أخرى، وعلى ذات القياس.. فإننا ننظر للخواطر نظرة مشابهة.. الخواطر.. تلك الدفقات التي تنبثق من اللاشعور، تخرج من منطقة اللاوعي المطلق عن الكاتب المبتدئ، وعند المراهقين بصفة عامة.. فتخرج في الشكل التقليدي المعروف، الذي تؤطره الرومانسية شكلاً وموضوعًا.. فإنها تُكتب بذات الطريقة، وذات وضعية وعي الكاتب - أيًا كان - خلالها.. إلا أن الكاتب المحترف يبرع في استغلال تلك الدفقات في سياق النص نفسه.. وهي هاهنا تعتبر نوعًا مقبولاً من الاستطرادات.. تبدو وكأن الكاتب لم يضطر لها.. فتأتي انسيابية.. مُغلفة بالشاعرية التي تُشبع الذائقة الوجدانية عند المتلقي.. مثل ما نراه في أغلب "نهايات" قصص (سعيد الكفراوي) على سبيل المثال.. لكن في كل الأحوال يُعاب عليها إذا كانت غير موظفة.. وفي ذات الوقت يجب أن تكون بحساب حتى لا تؤدي إلى ترهّل

النص عندما تطغي على الحدث، مثلما نرى في كتابات الحداثة وما بعدها.. فنرى القاص يرحل بنا إلى عوالم أسطورية..ضبابية.. محاولاً أن يُترجم أحاسيسه.. فتتداعى الدفقات في جمل طويلة نوعًا بالقياس بطبيعة النص وجنسه.. بعيدةً شكلاً عن السياق الأصلي له.. هذا السياق الذي تؤطره مفردات واقعية أصلاً، وجو واقعي، وفكرة واقعية.. وربما أبطال معاصرون.. فتخرج مستلهمة الملامحَ المهوّمة لطبيعة الحلم.. معتمدة على جمل شاعرية، وإطار خيالي ومفردات أسطورية..

نقرأ في بداية قصة (لابورصا نوفا) لـ(سعيد الكفراوي):

"... شاهدت في الليل قمرًا قرويًا يلوح مختلطًا بدخان.. يركض خلال السحب الشاحبة، فوق الأزقّة العتيقة.. بعدها حلمت.. وفي الحلم بكيت.. وأخذتني جدتي في حضنها.. دفعني أبي أمامه فرأيت في شحوب الليل ولمعة النهار الأولى جوادي الأشهب مشدودًا إلى ساقية يدور على مدارها المترب.. يثير في القلب التراب والأحلام..."

ونقرأ في (احتضار قط عجوز) لـ(محمد المنسي قنديل):

"... لقد مُت بالأمس.. وهذا كشف حسابي الأخير: مزّقت حبلي السُّري بأسناني.. وغرست الدبابيس في صدر أمي.. وفررت.. شربت اللبن الصناعي مضافًا إليه قطرات طازجة من دم بومة لا تنام الليل أبدًا.. في طفولتي قتلت كل العصافير الدورية.. أسقطت كل ما على الشجر من

زهور حمراء.. وبواسطة سلّة صغيرة، أحضرت كـــل الأرواح الـــشريرة.. فأخبرتني بأسرار الطلاسم.. شققت النيل بالمسطرة، فرأيت القـــاع مليئًـــا بالعظام المتألّقة.. أخذت كل شهاداتي العلميـــة عـــن مدرســـين مـــصابين بالشذوذ.. اختبأت أنا وجرذان المدينة في سراديب المجـــاري.. ومـــع أول صفارة أمان خرجت رافعًا العلم، فنلت وسامًا.. ترقّيت في وظيفتي على أثر صفقة مع الشيطان.. بعته روحي ونلت ترقيتين وعلاوة.. وعنـــدما جـــاء الطوفان الأول استبدلت جزءًا من معاشي واشتريت قمة جبـــل عـــالٍ.. ثم هبطت بعد انحسار المياه..."

وعلى الرغم من انبثاق تلك الاستطرادات من اللاشعور.. إلا أننا نلمح تحرّرها من الطبيعة الجامدة للخواطر.. نرى الخيال، واستلهام مفردات بيئات بعيدة مع مفردات الجو الأصلي للقصة.. فنرى البومة.. والأرواح الشريرة.. والشيطان.. والطوفان، ممتزجة بالمفردات العصرية التي تدور القصة في أجوائها.. الشهادات العلمية.. والمعاش.. والعلاوة والترقية..

أروع من كتب الاستطراد قاطبة د.(أحمد خالد توفيق).. فهو يملك عين ثاقبة ذكية، وحس واعي قادر على اصطياد التفاصيل والتعبير عن حالات خاصة جدًا نتشارك جميعًا في الشعور بها - وإن لم نفكّر في البوح بها - والمرور عليها واختيار اللحظات المناسبة للزج بها في قلب قصصه بطريقة لم يفعلها أي كاتب من قبل.. وهي تقنية لا تكاد تخلو من قصصه..

في حين أن بعض الكُتّاب مثل (إبراهيم الكوني) ينتهجون ما يمكن أن يُعرف بالأسلوب اللاهث، خصوصًا في قصصه القصيرة.. نرى الأحداث متتابعة.. والجمل التي تفيد الحدث سريعة.. متلاحقة.. يكتبها القاص وكأنه يجري، فيلهث القارئ معه.. ولا نجد أي مجال لاستطرادات أو لعرض لأي وجهة نظر خاصة بالكاتب - مع أنه يتعمّد ذلك أحيانًا -، بل يكتفي بعرض ما يحدث.. ويترك القصة عن طريق أحداثها وسلوك أبطالها تُعبّر عما يريد أن يقوله.. وهو ما يُمكن أن يُسمّى بحيادية الطرح.. فترى انسيابية في التلقي.. ولا نجد أكثر من تشبيهات أقل ما توصف به هو الروعة.. تُجمّل النص.. وتُشبع الذائقة الوجدانية للمتلقي..

هكذا، ولتفادي التشعبات.. حاولتُ قصر الموضوع على القصة القصيرة، والرواية فقط.. لأن الأمر في الشعر يخضع لمقاييس مختلفة، وتحت مسمّيات مختلفة أيضًا.. حيث أن الشعر عمومًا يجب أن يكون مجرّدًا من الاستطرادات والتفاسير والإضافة والعقلانية.. لكن يمكن التحايل وفعل الأمر بطرق وتقنيات مختلفة لا يكون لها ذات درجة الصرامة في القصص.. وكان يفعلها ببراعة (محمد الماغوط) و(نزار قباني) في بعض نصوصه وهي تقنيات تبدو مثل إفصال بعد إجمال.. وهي إحدى لا كل التقنيات..

من قصيدة (منشورات فدائية على جدران إسرائيل) لـ(نزار قباني):

"... نخرج كالجِنِّ لكم..

من قصب الغابات..

من رزم البريد، من مقاعد الباصات..

من علب الدخان، من صفائح البترين..

من شواهد الأموات..

من الطباشير.. من الألواح.. من ضفائر البنات..

من خشب الصلبان.. من أوعية البخور..

من أغطية الصلاة..

من ورق المصحف، نأتيكم..

من السطور والآيات..."

وفي مكان آخر من ذات القصيدة:

"... ونحن باقون على صدوركم كالنقش في الرخام..

باقون في صوت المزاريب.. وفي أجنحة الحمام..

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفاتر الأيام..

باقون في شيطنة الأولاد، في خربشة الأقلام..

باقون في شعر امرئ القيس، وفي شعر أبي تمام..

باقون في شفاه من نحبهم..

باقون في مخارج الكلام..."

ونقرأ لـ(محمد الماغوط) في قصيدة (يوميات قطيع):

"... كسوف جزئي، كسوف أعظمي، كسوف كلي..

مخروط الظل، المخروط الحسكي، الخاتم الماسي..

الأشعة السينية، الأشعة تحت الحمراء، الأشعة فوق البنفسجية، الساعات الضوئية..

تلسكوبات عملاقة.. كاميرات فردية وجماعية، عدسات لاقطة، عدسات نابذة، وإرشادات طبية، وتحليلات علمية، وبراهين دينية.. وعطل رسمية، ومنع تجول، وإغلاق نوافذ، وإسدال ستائر، ومكبّرات صوت، وتحذيرات متواصلة من مغبة النظر إلى الشمس مباشرة ساعة الكسوف..."

وفي قصيدة (عتابًا معاصرة) لنفس الكاتب:

"... الذين ملئوا قلبي بالرعب..

ورأسي بالشيب المبكّر..

وقدحي بالدموع..

وصدري بالسعال..

وأرصفتي بالحفاة..

وجدراني بالنعوات..

وليلي بالأرق..

وأحلامي بالكوابيس..

وحرموني براءتي كطفل..

ووقاري كعجوز..

وبلاغتي كمتحدّث..

وصبري كمستمع..

وأطياني كأمير..

وزاويتي كمتسول..." إلى آخر النص.. وهي تقنية استعملها (الماغوط) كثيرًا..

اقتباس من مقالة (كيف تكتب) ص (41):

"... لا تكتفِ بأن تكون مجرّد راصد للحدث أو ناقل للمشاعر فقط.. بل حاول أن تكون لك وجهة نظر.. ورؤية.. حاول أن يكون ما ستقوله دافعًا للجدل.. والسؤال.. والتجدّد..."

"لكن كيف يمكن تحقيق ذلك دون الدخول في عملية استطراد

مملّة؟.. ألا يمكن أن يكون الأمر نسبيًا؟.. فما أراه أنا استطرادًا مهمًّا، قد يراه غيري مملاً، والعكس.. خاصة مع المبتدئين الذين لا يوجد لديهم ذلك الحس العالي بما يجب أن يكون وبما لا يجب.. هناك بعض الاستطرادات المملّة التي يدركها أي قارئ جيد.. أنا لا أتحدّث هنا عنها.. لكني أتحدّث عن تلك التي تكتبها وأنتَ تعتقد أنها مهمّة وجيّدة، ثم يقول لك أحدهم العكس.. الكُتّاب ذوي الخبرة لديهم الإحساس العالي بذلك.. ولكن ماذا عن المبتدئين؟.."

ولتفادي تلك الإشكالية، والخروج من هذا اللبس، نفعل شيئًا بسيطًا جدًا.. لنغير المقياس نفسه.. بمعنى، لنجعل المقياس هو حجم الاستطراد.. لا مدى كونه مملاً أم لا.. لنجعل الحدث نفسه هو ما نقيس عليه.. ما حجم وكَمّ الاستطراد بالنسبة للحدث؟.. إذا ما ساوى الحدث، أو زاد عليه.. فإن النص يترهّل، ويؤدي إلى الملل فعلاً.. أما إذا كان الاستطراد نفسه مملاً، لكنه مُوظف، ولم يتعدَّ حجمًا أو كمًّا الحدث.. فإننا هنا لا نشعر بملله أبدًا..

▣ ▣ ▣

قراءات

- نموذج للتنقل بين الأزمنة
- النصوص الاقتصادية
- العســـس



قراءات

- ○ نموذج للتنقل بين الأزمنة
- ○ النصوص الاقتصادية
- ○ العسس

نمـوذج للتنقـل البـديع خـلال الـزمن دون تلـك الجمـل الإرشـادية التـي تحدَّثنا عنها سابقًا..

أعتقد أن معظمنا قرأ مجموعة (أوتار الماء) لــ(محمد المخزنجــي).. في ثاني قصة.. (هرم داكن توشيه الثلوج)..

البطل في النص مغترب.. يريد أن يحدّث رفاقه وأصحابه وأصدقاؤه الذين فرّقتهم البلاد والجبال.. وفي أثناء بحثه عن بطاقات الاتصال الدوليـة، ومحاولاتـه الفعليـة، يتـذكّر مرضـه.. ويرحـل بذهنـه إلـى الماضـي القريـب وذهابـه إلـى طبيـب تبتـي تـارة، وإلـى ذكريـات بعيـدة تـارة أخـرى.. فـي شـكل فلاش باك عصري جدًا..

في سبيل ذلك يستخدم الأفعال وينتقل بينها ببراعة.. ببراعة وبمنتهى البساطة والسهولة.. يستخدم الفعل الماضي للتعبير عن تلك التداعيات.. والفعل المضارع لحالته الحالية.. دون اللجوء لجمل أو كلمات مثل: "عاد بذاكرته.." أو.. "أفاق من شروده..." إلخ..

في البداية.. أول كلمة: "رُحْتَ"، الكلمة التاليـــة: "تـــدورُ".. الكلمـة الأولـى، تـدلك علـى أن الـنص كلـه حـدث فعلاً.. استخدام الأفعـال المضـارعة لاحقًا، محكوم عليها بالانتساب لزمن تلك الكلمة: "رُحتَ"، وهـو الـزمن الماضـي.. لكن الأفعال الماضية اللاحقة في النص بعد ذلك، هـي إشـارات

للرحيل إلى عوالم ماضية في وقت حدوث النص نفسه..

ص(18) من أول: "... جسدك مملوء بالرياح..." إلى: "... فلا أحد غيرك يعرف دروبها..."

هنا، لم يمهّد بهذا الانتقال.. ربما أشار إليه بعد ذلك في:

"... كل ذلك قرأه الطبيب التبتي... إلخ"

"قرأه".. فعل ماضي.. تلك هي الكلمة التي تدلك على أن هذا كان في الماضي، دون أن يمهّد لبداية ذلك.. إلى أن يصل لجملة محايدة إلى حد كبير.. ويمكن اعتبارها خروج من هذا المأزق للأزمنة ص(20):

"... وها أنت الآن في ظلال جبال الهيمالايا..."

لكنه يعود مجددًا إلى الطبيب التبتي لكن باستخدام الفعل المضارع هذه المرّة:

"... تذهب إلى طبيب من أطبائهم المقيمين..."

هنا لا مشكلة في استخدام الفعل المضارع.. لأنك كقارئ عرفت الحكاية من قبل.. وعرفت أي زمن حدثت فيه بالنسبة لزمن حدوث النص الأصلي المرتكز عليه النص.. أقصد: البحث عن البطاقات.. ومحاولات الاتصال..

ثم يعود:

"... ها هي عظامك تصرخ منادية إيّاهم الآن..."

بمنتهى البساطة.. خرج من عند الطبيب التبتي، إلى اللحظة الحالية، باستخدام "تصرخ".. وأعتقد أنه لجأ إلى "الآن"، للتمييز بين أزمان الأفعال المضارعة:

1- "تذهب" إلى طبيب.. "التي هي ماضي أصلاً، بالنسبة للحدث الأصلي.."

2- "تصرخ".. "التي هي حاضر النص فعلاً.."

وذلك على الرغم أن كلا الكلمتين في الزمن المضارع..

أما لجوؤه إلى جملة "فجأة تذكّرت.." في ص (21).. فأعتقد أنه لجوء حتمي.. لأنه هاهنا خرج من نطاق النص الأصلي إلى استطراد لحكاية أخرى بعيدة نوعًا عن أجواء النص الأصلية.. هنا تكون الجملة الإرشادية لازمة وحتمية، حتى لا تحدث بلبلة للقارئ.. فلا يعود يعرف أين هو..

▣ ▣ ▣

قراءات

- نموذج للتنقل بين الأزمنة
- النصوص الاقتصادية
- العســس

"كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة" كما يقول (ابن عربي).. كلما تقلصت التفاصيل امتد الأفق الدلالي، وتعددت المعاني، وعمل الذهن، وتحركت المخيلة.. وهذا ما تقدمه النصوص الاقتصادية بالغة الصغر.. الومضات.. أو اللقطات الخاطفة التي ربما تشكل إضاءة مُلِحَة على نقطة معينة أو تفاصيل بعينها.. أو ربما تشكل كونا بأكمله.. هو اتجاه يتبعه حاليًا الكثير من الكُتَّاب، سواء على مستوى القصيدة، أو على مستوى القصة.. وهو ما يشبه أو ربما هو تعريب لنسخ "الأبيجرامات" في النصوص الغربية..

في قصيدة (الأضحية) للشاعر (محمد صالح) في ديوان (صيد الفراشات).. تقول القصيدة:

"... حتى بعد ما أجهزوا عليّ..

ظل دمي حبيس جسدي..

وعبثًا حاولوا أن يلطّخوا أكفّهم..

ويحتفلوا..."

وعلى الرغم من قلة كلمات القصيدة، وإيجازها الشديد، إلا أنها تبعث وتجسّد موقف حياتي متعدّد الدلالات، يتجسّد في ذهن كل قارئ بشكل

متقارب الصورة، متباعد المعاني.. فالأضحية ليست بالضرورة التي اعتاد عليها الناس.. فالإشارة هنا ليست مُلزمة لاختلاف النتائج والغرض أو "رد الفعل": "تلطيخ الكف والاحتفال.."، عن المعتاد.. أيضًا ضمير المتكلم الذي يصبغ القصيدة بفانتازيا بسيطة.. هنا يختصر الشاعر بدايات الأحداث، والتفاصيل التي قد لا تعني شيئًا.. ويستغني عن كلمات كثيرة بشكل لا يخلّ بوصول الصورة وكامل المعنى إلى المتلقي.. فهو يقحمك في الحدث مباشرة: "أجهزوا علي.."، ويستخدم فقط مؤثرين ماديين هما "الكف والدم".. ويشير لمؤثرين آخرين بشكل غير صريح: "أجهزوا علي.."، فيمكنك أن تتخيل أداة الإجهاز حسبما يتراءى لك.. والمؤثر الآخر "يحتفلوا.."، وهو مؤثر متشابك نوعًا، مُكَوَّن من عدة تفاصيل صغيرة..

أما في قصيدته القصيرة جدًا الأخرى (السراب).. فالشاعر يتأخر في توضيح الصورة تمامًا حتى البيت الثالث:

"... هكذا دائمًا على مسافة منا..

البلاد التي أحببناها..

وحيثما ينحسر الموج..

تلوح جثث الغرقى..."

وهذا الخلل ناجم عن تأخير الاستعانة بالمؤثر المحسوس: "الموج"، والاعتماد على كلمات تبث معاني مجرّدة في أول بيتين.. مما

جعل القارئ يمر عليهما دون أن تتكوّن الصورة في ذهنه تمامًا.. ولا يستعيد القارئ المعنى إلا بالبيت الثالث "ذروة النص".. وفي رأيي لو كان الشاعر بدأ بالبيت الثالث دون البدايات التوضيحية والترتيبات المتمنطقة لكانت للنص آفاقٌ أكثر اتساعًا.. "مع ملاحظة تغيّر المعنى عما يريده الشاعر".. هكذا:

"... وحيثما ينحسر الموج..

تلوح جثث الغرقى..

هكذا دائمًا على مسافة منا..

البلاد التي أحببناها..."

▣ ▣ ▣

قراءات

- ○ نموذج للتنقل بين الأزمنة
- ○ النصوص الاقتصادية

- ○ العســـس

نتناول تحليل نموذج آخر لتلك النصوص الصغيرة والموجزة جدًا..

"... هسسس..

العسس.. العسس.. العسس..."

ترددت هذه الكلمات أمامي منذ سنوات.. هذه الكلمات التي تُشكّل نصًا أدبيًا مكتملة عناصره.. لكني لا أتذكر من قائله، ولا من مؤلفه.. إلا أن إلا أن جمال النص، وإيحاءاته المتفجّرة، ومعانية التي تنطلق في جميع الاتجاهات الممكنة.. أبَى إلا أن تترسّخ الكلمات في ذهني..

هذا النص القصير جدًا.. الذي هو قابل لأن يتشكّل حسب قواعد الحكي، كقصة.. وحسب قواعد الشعر، كقصيدة، يتكوّن من أربع كلمات.. ثلاث منها مكرّرة.. يكون الصافي كلمتين فحسب.. الأولى "هسسس".. وهي كلمة أصلها "هس".. إشارة تدعو للصمت.. ووضعت الثلاثة سينات للمبالغة في الأمر، وتهويله.. سواء كان القصد الرغبة الجامحة في الصمت نفسه لغرض ما.. أو تهويل العواقب إذا لم يتحقق هذا الصمت..

وبغض النظر عن الغرض الحقيقي لهذه الدعوة.. إلا أن الحالة التي يمكن تخيّل ظروف وجود تلك الكلمة فيها، أظهرتها الكلمة الثانية:

"العسس".. والعسس هم جنود الشرطة الليليون..

ومخطئ من يتصور أن النص اعتمد على التأثير المجرّد للكلمتين فقط، وما تثيره كل كلمة بمفردها من إيحاءات.. فالكلمة الأولى، اعتمدت أصلاً على حدث محذوف.. هذا الحدث الاعتيادي المفترض ربما يكون صخبًا.. ربما يكون مجرّد حديث عادي جدًا.. ومن ثمَّ يبدأ المتلقي في نسج افتراضات وتوقعات لما كان يحدث..

من جهة أخرى.. فإن الكلمة ذاتها، وما تُثيره في النفس والذهن من ترسّبات قبليّة وتداعيات وتوقعات، فإنها لا يمكن مثلاً أن يقولها شخص لنفسه "على الأقل هذا أبعد الافتراضات حدوثًا.."، وإنما قد يقولها فرد لفرد.. أو فرد لجماعة.. أو جماعة لجماعة.. أو جماعة لفرد.. ومن ثمَّ تبدأ المُخَيِّلة في نسج تراكيب مبهمة لحكايات أو مواقف مفترضة بناءً على مؤثرات وعناصر محدّدة وأخرى مُهوّمَة.. وتشكيل أحداث.. وإسقاطات..

فعندما ننظر لعناصر الجانب التشخيصي لهذا النص، نجد عنصرًا محدّدًا وهو "العسس".. ونرى نظيره الموازن مُبهم.. فالمتلقي لا يعرف من يقول لمن!.. هل فرد لفرد.. أو لجماعة.. أو.. أو... إلخ، كما تقدّم..

كذلك عند النظر لبنية النص نفسه، فإننا نجد عنصر محدّد هو الزمان.. على أساس أن العسس لا يظهرون غالبًا سوى ليلاً.. أيضًا المكان.. فإن المكان المفترض تواجد العسس فيه هو الشوارع الليلية.. لكننا في ذات الوقت نجهل وضعية الأشخاص المفترضين أثناء ظهور العسس.. فتبدأ

المخيّلة بالانطلاق في تشكيل أحداث مختلفة في ذهن كل قارئ على حدة.. كلّ حسب ثقافته وحالته النفسية وقت قراءة النص، وموروثاته الثقافية والدينية والشعبية، وكل العوامل الأخرى المشابهة..

فلربما - كما هو معتاد في الحكايات المشابهة - أن هؤلاء عسس الخليفة الظالم الطاغي، الذي يمارس وظيفته المعتادة المتوارثة في التجسس على الشعب الكادح المسكين الذي يرزح تحت نير الضرائب والظلم والقهر.. وبناءً على ذلك، فإن الطرف الأخر ما هو إلا أفراد الشعب العادي الذي يحاول تجنّب بطش العسس..

أو ربما كانوا ثوّارًا.. ومن هنا تبدأ المُخيّلة في إرساء قواعد تصنيفية معتادة طرفاها الخير والشر.. فالعسس هنا في الجانب المعتاد كأشرار..

وعلى النقيض، فلربما كان هؤلاء لصوصًا فوجئوا بظهور العسس أمامهم.. ومن ثمَّ يبدأ الابتعاد عن التصنيف القوالبي الذي وضعت فيه الحكايات الشعبية العسس في نطاقه..

ومن الإجحاف أن يبدأ المتلقي قراءة النص بناءً على أفكار قوالبية أوْ بناءً على سُمعةٍ قبْلِية عن الكاتب لدى القارئ.. إنما يجب أن تتشارك حرية الإبداع لدى الكاتب، وحرية التخيّل لدى القارئ، عبر النص نفسه في تشكيل حرية التلقي.. وفي إقامة جدلية وحوار..

▣ ▣ ▣

الكتابة بعين الطائر

- رمزية الأدب الحديث
- المكان كموضوع أدبي
- البيئة ومخايل النص



الكتابة بعين الطائر

○ رمزية الأدب الحديث

○ المكان كموضوع أدبي

○ البيئة ومخايل النص

كثيرٌ من الأدباء الجدد عندما يتحدّثون عن الرمزية فإنهم يذيّلون بها أي كلمة، أو يقدّمونها على أي مصطلح، أو يربطونها بأي جملة، ويحسبونها نفس الشيء.. غالبًا الكل يخلط ما بين المدرسة الرمزية والأسلوب الرمزي في الكتابة.. أو اللغة الرمزية... إلخ..

حقيقة لا أعتقد أن هناك شيئًا يدعى اللغة الرمزية.. أعتقد أنه ابتداع ساهم كثيرون في توثيقه في أمكنة عدة.. ربما وهم يقصدون رمزية الأسلوب.. أو رمزية التراكيب.. أو تعقيد اللغة... إلخ..

ببساطة هو أن تقرأ ثم تسأل: "ما الذي حدث أصلاً؟.." وهو طريق فرعي صغير جدًا من الطريق الأكبر "المدرسة الرمزية" تلك التي تعني أصلاً برمزية المعنى.. وكل ما يتعلق بها من إشارات ومدلولات وإسقاطات ومعادلات موضوعية... إلخ.. كأن تقول في أبسط صورة: "العصافير" كرمز للحرية أو الانطلاق مثلاً.. أو أن ترمز للمستقبل بالبنت الصغيرة.. أو أن تقول "الحبيبة" وتقصد الوطن.. أو أن تقول على سبيل المثال: "سيزيف، لم تعد على أكتافه الصخرة.."، وأنت ترمز بشكل ما للشقاء.. ومن ثمَّ يتباين الأمر بعد ذلك لنرى الرمزية البسيطة الإرشادية التي تتعامل مع المعطيات بشكل أيقوني بسيط.. والرمزية الصعبة المُعقدة التي تغور في تكوينات متشابكة ومتراكبة..

إذن ما نعنيه هنا الأسلوب الرمزي في الكتابة.. أو اللغة الصعبة.. أو

رمزية التراكيب..

دعونا نقسّم الأمور تقسيمًا مدرسيًا بسيطًا.. كل فنٍّ في هذا الكون له شِقين: الشكل والمعنى.. الرمزية المعنية التي تعرفها الاتجاهات الأدبية هي رمزية المعنى، أما رمزية الشكل أو الأسلوب فأعتقد أن هناك اتفاق على أنها شيء غير مستحب بشكل عام.. لكننا سنتحدّث عنه، بافتراض أن الكاتب لم يقصده فعلاً وأتى تلقائيًا.. أو أنه موظف.. وفي كل الأحوال سأحاول أن أناقش كل تكوين من جانبه الحسن.. أي بافتراض حسن النية..

هناك 4 تكوينات ممكنة:

1- بساطة التركيب.. بساطة المعنى..

البساطة هنا لا تعني التفاهة أو السطحية.. ولا تعني خلو النص من الجمال.. لكن بساطة الطرح والعرض شيء، وسطحيته شيء آخر.. تريدون مثالاً؟..

(يوسف إدريس).. (محمد المخزنجي).. (محمد المنسي قنديل).. (يوسف الشاروني).. (بهاء طاهر).. (عبد المعطي حجازي).. (فاروق جويدة).. (نزار قباني).. جمال شعر (نزار قباني) وسهولته لا يحتاجان لتأكيد..

2- بساطة التركيب.. رمزية المعنى:

استخدام لغة بسيطة عادية، ومعاني عميقة.. أعتقد أن هذا أجمل الأساليب الأربعة لو ارتقينا باللغة إلى الدرجة الجمالية المأمولة..

(أمل دنقل).. (جمال القصّاص).. (زكريا تامر).. (إبراهيم عبد المجيد).. (إبراهيم أصلان).. (صنع الله إبراهيم).. (مصطفى محمود).. إذا ما تجاهلنا عادية اللغة عند الأخيرَين، والمبالغة في التهويم والرمزية عند (جمال القصاص)..

3- رمزية التركيب.. بساطة المعنى:

أعتقد أن هنا تحذلقٌ باللغة.. واستعراضٌ في سبيل معاني عادية أقل كثيرًا من اللغة المستخدمة.. ما لم تكن هناك احترافية وتعقيد في استخدام اللغة مثلما يفعل (صلاح عبد الصبور).. (خليل حاوي).. (عبد الوهاب البيّاتي).. (بدر شاكر السيّاب).. (سعيد الكفراوي).. (محمد قطب).. (ابراهيم الكوني).. (محمود درويش) خصوصًا في أعماله الأخيرة..

4- رمزية التركيب.. رمزية المعنى:

وهو ما يكتبه الآن أغلب كُتَّاب الحداثة..

(محمد عفيفي مطر).. (أدونيس).. (صلاح عبد السيد).. (يحيى الطاهر عبد الله).. (سعيد بكر)..

ومعظم كُتَّاب الشعر الجدد الذين تقرأهم فلا تفهم، لدرجة أنك تشك أنهم أنفسهم لا يفهمون.. أما الأسماء التي طرحتها، وغيرها عديد، فاستثنائية.. ويعتبرون الوجه الحسن والجانب الأجمل لهذا الأسلوب..

بالطبع التقسيم السابق هو تقسيم ارتجالي.. ولا يعني أبدًا تشابه كُتَّاب كل تصنيف.. بل كل كاتب هو عالم بمفرده.. له اتجاهه، وأسلوبه، وعمقه الثقافي الذي يختلف تمامًا عن الآخرين..

"هل الوصول لمعادلة [لغة بسيطة + فكرة عميقة] يمكن أن يأتي بعد مرحلة اللغة الرمزية مثلاً؟.. أم أن هذه طريقة تختلف، وليست تطوّرًا.."*

بالفعل هذا ما يحدث..

منطقيًا من المفترض أن يحدث العكس.. لكن الطرح السابق يحدث في الواقع.. أقصد أن الأمر يتم بالفعل بذات الترتيب.. لكن ليس على سبيل التطوّر.. لأنه ليس معقولاً أن تكون اللغة البسيطة تطوّرًا للغة الرمزية.. لكن لو طرحنا المنطق جانبًا نجد أن هذا ما يحدث..

كيف؟..

الكاتب في بداياته يكون كل غرضه أن يعلن عن نفسه.. أن يُدهش ويلفت الانتباه.. أن اقرأوني.. فنجد الكاتب متوترًا دومًا.. صاخبًا دومًا.. سواء على مستوى الفكرة أو على مستوى اللغة.. فنجد لغة جميلة لكنها حادة.. معقدة.. يشوبها الافتعال بشكل ما.. ونجد مواضيع النصوص دومًا صاخبة.. متوترة.. كبيرة.. ثم بعد ذلك تخفت النبرة.. وتهدأ النفس.. ويأتي ما يمكن أن يُسمَّى بالأدب الخافت أو المهموس.. وهو اصطلاح التصق

* تعليق لـ(سارة عبد الناصر)

بالشعر، ولا أرى ما يمنع من تعميمه.. فيلجأ الكاتب إلى لغة أقل تعقيدًا.. وهذا لا يعني أنها أقل جمالاً.. لكن الكاتب يريد الآن أن يعرض فكر ويوصل معاني.. فنجد النصوص تأخذ منحىً فلسفيًا.. ونجد الكاتب يبحث عن الجمال في الأشياء البسيطة والتفاصيل الصغيرة.. وحتى لو كان يتحدّث عن جريمة قتل.. أو يصف انفجارًا وتطاير أشلاء.. ويمثّل هذا النموذج كُتَّابًا مثل (إبراهيم أصلان) و(إبراهيم عبد المجيد) في قصصهما القصيرة.. وشعراء مثل (عزت الطيري)، و(سعدي يوسف)، وبعض الشعراء في بعض القصائد، مثل (خليل حاوي) في قصيدة (لبنان)، و(أمل دنقل) في قصيدة (لا تصالح)، و(أحمد عبد المعطي حجازي) في قصيدة (سلة ليمون)، و(محمد عفيفي مطر) في قصيدة (الجوع والقمر).. والمدقق سيجد أن كل هذه النماذج على الرغم من تناولها للمأساة وحضور الموت في أغلبها، إلا أن ذلك تم تقديمه بنبرة خافتة.. عقلانية.. هامسة..

تحضرني الآن قصة لـ(إبراهيم عبد المجيد) بعنوان (طائر البحر الوحيد)، وأخرى بعنوان (كل يوم يتقابلان).. القصة بسيطة العرض جدًا.. لكنها محمّلة بمعاني ضخمة بحق.. أيضًا هناك قصة بعنوان (سامبو) لـ(خيري شلبي).. وهي بالمناسبة في نهايتها قتل!..

إذن متى نستخدم اللغة المباشرة؟..

كما قلت من قبل.. قد ألجأ للمباشرة لأن النص ربما يكون رمزيًا

مبهمًا "بالنسبة للمعنى"، معقدًا لغويًا.. هنا فقط تكون المباشرة أفضل له.. لأن النص حينها لا يحتاج لمواراة أخرى، تزيد الأمور تعقيدًا.. وبشكل عام، فإن الاستخدام المفتعل للغة سيبدو مجرّد تحذلق أو استعراض للعضلات اللغوية، ما لم يتم استخدامها كتقنية وأداة توصيل..

ويجب على الكاتب أن يعرف متى يستخدم اللغة البسيطة ومتى يستخدم اللغة المعقدة.. حسب النص نفسه.. وأجواؤه.. وحسب الموقف الحالي.. فمثلاً لا ينبغي أن أستخدم اللغة الصعبة أو التراكيب المعقدة في ذروة النص.. أو في موقف إثارة.. أو في موقف فجائي.. في حين من الممكن أن أفعل ذلك أثناء الوصف.. أو في موقف تأمّل.. عندها يتوازى ويتضافر تأمّل جمال اللغة، مع تأمّل الحدث والمؤثرات نفسها.. وأعتقد أن هناك شيء ما يحل اللغز كله.. ما الذي يمنع أن يكون الجمال في البساطة؟!..

أما مباشرة المعنى فهي غير مقبولة على الإطلاق.. وكما قلت من قبل، فإنها تضرب العمل في مقتل..

"الرمزية قد تكون في استخدام اللغة فقط، أو إضفاء بعد آخر للحدث، وقد تكون بالتوازي في الحدث واللغة.. متى تكون الرمزية عيبًا؟.."*

* تعليق لـ(سارة عبد الناصر)

لا أحبّذ كما سبق أن قلت رمزية اللغة.. أما ما يقال عن إضفاء بعد آخر للحدث فهذا هو غرض الرمزية الأصلي.. أو ربما هو تعريف آخر للرمزية.. وعندما أقول غرض لا أعني أنه مقصودٌ، أو متعمّدٌ.. لابد أن يخرج النص تلقائيًا.. وأن لا يتعمّده الكاتب.. أما مسألة التوازي هذه فأعتقد أنها مسألة معقدة جدًا.. وأسلوب صعب جدًا في الكتابة.. أن يتم تطويع اللغة وصهر الألفاظ والتراكيب، وإعادة تشكيل العبارات وانتقاء الألفاظ وعمل تبديل وتراكيب للمرادفات، حتى تخدم الفكر الذي يُراد تقديمه..مسألة عسيرة.. ولا أحبّذ أن يتبعها الكاتب ما لم يكن محترفًا ويعرف ما يفعله، ويتمكّن فيه.. لأنه حتى أغلب الأسماء المعروفة، وربما رُوّاد الرمزية أنفسهم ربما صنع كل منهم قالبًا له عرف أنه نجح من خلاله فاحتفظ به كاستسهال للنجاح.. وربما لا يكتب بأسلوب التوازي هذا غير كاتب أو اثنين.. أو قلة قليلة جدًا في العالم العربي كله.. وربما نصوص قليلة أيضًا..

أما متى تكون الرمزية عيبًا.. ففكريًا، أعتقد في حالتين.. الأولى أن تكون مهربًا.. والثانية أن تكون مقصدًا.. وكل حالة لها استثناء..

▣ ▣ ▣

الكتابة بعين الطائر

- رمزية الأدب الحديث
- المكان كموضوع أدبي
- البيئة ومخايل النص

بين الإنسان والمكان علاقة فطرية، مُطفأة نوعًا.. تنبع من احتواء الثاني للأول، عبر علاقة حاجة، أكثر منها علاقة وجدانية.. حتى في الأحيان التي يدّعي فيها الإنسان ارتباطه الوثيق روحيًا وحبّه للمكان.. فهو هاهنا ادعاء ربما يكون خادعًا أو منقوصًا إذا ما تجاهل الارتباط الأكثر توهّجًا مع الشخوص التي شاركته المكان، وتفاعلت معه فيه.. فكان للمكان أهميته المادية في حياة الإنسان.. والتي أدّت إلى ظهور علم "الطوبولوجيا" وهو العلم المعني بدراسة المكان دراسة علمية، انطلاقا من الرغبة في التعمّق وسبر أغوار هذا المحسوس...

هذا الفتور النوعي انعكس بالتبعية على الحياة الإبداعية.. فكانت العلاقة ما بين المكان كعنصر أساسي لاكتمال البناء الفني للعمل الإبداعي في نصوص الحساسية القديمة، وبين الجنس الأدبي لهذا العمل، علاقة روتينية كعنصر مُكمّل لا يمكن الاستغناء عنه من حيث كونه ساحة تقليدية تستوعب الحدث، وينصهر الزمن في وعائه، وكمُحجّم اتخذ من الواقعية جدارًا أسطوريًا للحول دون انفلات الوعي.. دون خروج تلك الدفقات اللاشعورية التي ربما لم تكن مُرغّبة في وقت سادت فيه السذاجة الكلاسيكية والرومانتيكية ثم الواقعية وعَمّ الفكر الاشتراكي.. وانعكس ذلك على طريقة المعالجة والرؤية.. فكان المكان أقل العناصر الأساسية ارتباطا بالجنس الأدبي.. ولم يتجاوز دوره التقليدي في كونه إطار للسرد، يحتوي

الزمن، ويمثّل خلفية للأحداث.. وخصوصًا في الرواية.. حيث كانت تحتاج كجنس أدبي إلى التصريح المباشر بالمكان في ظل نص طويل بالأساس لا يحتمل إرهاق المتلقي ذهنيًا بعدم التصريح، أو بالمعالجات الحداثية الغير تقليدية.. فقلّ لأقصى مدى عمق العلاقة الوجدانية مع المكان.. تلك العلاقة التي لم تتجاوز مرحلة السرد الوصفي الفوتوغرافي الخارجي، الذي ينقل المكان بصيغته الجمودية الأصلية، استنادًا إلى التعريف التقليدي للمكان بأنه: "ما تحلّ فيه الأشياء"..

وتطوّر الأمر مع تطوّر المفهوم، وأصبحت المصطلحات تدعّم حقيقة تَوَحُّد ذاكرة الشخوص والمكان في آن.. وتراعي التفاعل المتبادل.. وهو ما تجسّد في أعمال الكثيرين.. حيث كان المكان عنصرًا أساسيًا في الحدث عند (نجيب محفوظ) وتصدّر الكثير من أسماء أعماله.. وارتقى المكان عنده كثيرًا، فكان عاملاً أساسيًا في الحدث وفي تأثيره على الشخوص والأبطال.. واتخذ من العوائق التي كانت تقابله مواضع قوة.. فجعل ثبوت قهوة (قشتمر) مركزية للأحداث.. ومن ضيق (زقاق المدق) فضاءً سرديًا رحبًا لتوليد رؤيته الخاصة.. ونرى أيضًا أهمية المكان عند (طه حسين) في (دعاء الكروان).. حيث كان لانتقال الأبطال إلى بيئة مغايرة أثره الواضح في سلوكهم .. وذات الحال في (قنديل أم هاشم) لـ(يحيى حقي)، ولا ننسى تجسّد المكان المتمثل في (ميدان السيدة زينب) بذات الشخوص والحركة والتفاصيل في ثلاثة مشاهد مختلفة.. وكيف رآها البطل (إسماعيل) في كل

مرّة.. المرّة الأولى وهو صغير.. وقبل أن يسافر إلى (إنجلترا)، أي قبل أن تتطوّر الأحداث.. فكان المشهد تمهيدي، اعتيادي بالنسبة له: "... هو خبير بكل ركن وشبر وحجر.. لا يفاجئه نداء بائع، ولا يَنْبَهم عليه مكانه.. تلقه الجموع، فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط.. صور متكرّرة متشابهة اعتادها..."

والمرّة الثانية بعد دراسته وعودته إلى أهله "مرحلة تصاعد الأحداث وتطوّرها الدرامي": "... أشرف على الميدان، فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير ضُربت عليهم المسكنة، وثقلت بأقدامهم قيود الذل.. ليست هذه كائنات حيّة تعيش في عصر تحرّك فيه الجماد.. هذه الجموع آثار خاوية محطّمة كأعقاب الأعمدة الخربة، ليس لها ما تفعله إلا أن تُعثّر بها أقدام السائر.. ما هذا الصخب الحيواني؟!..."

والمرّة الثالثة تعتبر مرحلة ما بعد الذروة، تغيّر حالة البطل، مرحلة تحوّل نفسي.. هدوء.. وسكينة، ورؤيته للأحداث من منظور مختلف، وبالتالي رؤيته للميدان من منظور صوفي تأمّلي: "... ابتدأ يطيل وقفته في الميدان، ويتدبّر.. في الجو.. في الهواء.. في المخلوقات.. في الجمادات.. كلها بها شيء جديد لم يكن فيها من قبل.......................... وابتدأ يبتسم لبعض النكات والضحكات التي تصل إلى سمعه..."

فهكذا كان المكان أشبه بمرآة تنعكس عليها الأحداث وترتدّ لتقدّم في كل مرّة شكلاً جديدًا وثوبًا جديدًا يتغيّر ويتطوّر بتطوّر الأحداث والحالة

النفسية لكل من يراه..

واستمرّ التطوّر، حيث ظهرت المصطلحات الحداثية المعنية بالمكان كالفضاء الروائي والمكان الدلالي والتوظيفات الحديثة باستلهام المكان كرمز في النص.. فصرنا نرى الاستعانة بالصحراء مثلاً للدلالة على الحرية تارة.. أو الفقر تارة أخرى.. و.. و.. ورأينا الكثير من التجارب أقربها تجربة (علاء الأسواني) في (عمارة يعقوبيان)، معبّرًا عن مصر بأكملها..

واستمرّ انصهار العلاقات القوالبية بالتزامن مع انصهار الأجناس الأدبية، والانقلاب الحادث في المفاهيم مثل ما ظهر من مصطلحات مراوغة وكيانات ثائرة التفت كلها حول مصطلح أكثر عمومية وهو "الحداثة".. وما نراه الآن من الاتجاهات الوليدة مثل "الكتابة عبر النوعية" و"القصة/القصيدة"*.. وارتقى المكان خلال هذه الكتابات كثيرًا.. فنرى العلاقة الآن قد جعلت المكان يتفاعل بشكل مباشر داخل النص.. يؤثر في العمق الإنساني بحلمه وكوابيسه وواقعه وتوترّاته.. فتتجاوز العلاقة المادية وتتأجّج العلاقة الحسيّة بين الكائن أيّا كان مبدعًا أو متلقيًا، وبين الكيان المكاني.. كما نرى الآن في أغلب تجارب (إبراهيم الكوني).. تجلّى ذلك في مجموعته (خريف الدرويش) خصوصًا في قصة (خروج) التي سبق نشرها في مقالة (المجانسة).. حيث رأينا كم توغّلت العلاقة أكثر فأنسنت المكان: "الرتمة".. وصبغته بمعالم العبثية الوجودية وألبسته الثوب الملائم لها..

* ستقرأ عنها أكثر في مقال (إشكاليّات التجنيس الأدبي) ص (133)

وتجاوزت التجارب بعض العوائق الأخرى مثل طغيان الواقع المكاني.. الأمر الذي يتطلب عزل الانطباعية المكانية في العقل والاهتمام بالبعد الوجداني له بالتمرّد على وسائل الإدارك الظاهرية، وتسفيه الحواس الخارجية.. العقل، ''الفهم والمنطق''.. والعين، ''الرؤية الظاهرية''.. وتعظيم الإدارك العاطفي، الماوراء العقل.. البصيرة.. الوجدان.. ورأينا تجربة (خليل النعيمي) في (مُخيّلة الأمكنة).. حيث انسلخ المكان فيها من هذا التحجيم الإداركي وتعاظم دوره من خلال انحيازية إيجابية منصفة، صاغها (خليل النعيمي) ببراعة متوحّدًا مع كل مكان على حده.. متفاعلاً معها أثناء كل رؤية.. إلا أنه لم يتخلص من هاجس التصنيف فكان ''مدن ونصوص''..

أيضًا تحرّرت العلاقة المنطقية بين المكان والزمان ما بين ثبوت الأول وتغيّر الثاني.. فتحرّر الأول من ثبوته.. وانسلخ الثاني من الربط المعتاد للمكان بالواقع الزماني، بربط الحدث بالبينة المكانية دون ضرورة مُلّحة للفصل واللجوء إلى الإتيان بجملة ساكنة - تعني بالبينة المكانية -، وجملة متحرّكة - تعني بالحدث -، بالموازنة بين واقعية المكان الحقيقي والمكان الافتراضي الذي يهرب عبره المبدع، وينسلخ فيه من ارتباطه بالمنطق.. حيث يعيد تشكيله ليوائم حالته والرؤية التي يريد توصيلها، فيختزل عبر المكان الافتراضي دلالات المكان الحقيقي.. فينفصل الإنسان عن ارتباطه المباشر بالمكان من أجل اتصال أسمى بأبعاده وأعماقه متخذًا من هذه الأعماق مركزية لتشكيل رؤية جديدة.. فرأينا رائعة (صبري

موسـى)، (فـساد الأمكنـة).. مـن خـلال رؤيـة حياديـة صـنعتها المفـردات المعنوية التخيليّة مثل نسج التراكيب على منوال الفراغ واللعب على وتر الطقس، وإصباغ الكثير من المفردات العامة مثل الرياح والجبال والشمس.. والخاصـة مثل القلب والـروح، بـالغير منطقيـات كـصور الـشعر.. ولكن بمـا يتناسب ورواية أقرب لمغامرة.. لكنها قصة في المقام الأول...

ويبقى القول إن المكان مثلما هو مُكوّن مهم بينيًا عند الإنسان.. فإن دوره يتجـاوز عنـد الإنـسان الإبـداعي الـدور الوضـعي الرصـدي، إلـى الـدور المـؤثر والمـشارك فـي التوجيـه تبعًـا لعمـق العلاقـة.. وبحـسب مقـاييس التأثر/التأثير والتفاعل المُنتِج..

▣ ▣ ▣

الكتابة بعين الطائر

- رمزية الأدب الحديث
- المكان كموضوع أدبي
- البيئة ومخايل النص*

* العنوان لـ(إبراهيم خليل)

يعتبر الوصف أحد أهم عناصر العملية السردية.. كما أنه يشكّل خلفية مهمّة جدًا لعملية الرصد.. وتتباين قدرات الكاتب على نقل مفردات وعناصر بيئة النص التي تعتبر جزءًا أساسيًا ومكمّلاً لعملية الرصد ومدى استغلال عناصرها بالشكل الأمثل.. ومدى تأثيرها على سير الأحداث.. وتحديد إذا اختلف التسلسل الحدثي أو التطوّر الفكري إذا ما تغيّرت بيئة النص.. أو ما إذا حدث استبدال لبعض أو كل العناصر.. سواء مكانية أو زمانية..

من المهم جدًا إذن أن يحاول المبدع قدر الإمكان استغلال مفردات البيئة الزمانية والمكانية.. فإن لم تشارك بشكل أساسي وفعّال، فعلى الأقل يقوم الكاتب بتقريب الجو والوصف بشكل يُدمج القارئ أكثر في قلب الأحداث.. وأن يحاول توظيف تلك العناصر قدر استطاعته.. شرط ألا يتعدّى الطول الراهن في الوصف إلا إذا كان هناك توظيف ما للمؤثرات المضافة.. مؤثرات كهذه تقرّب الصورة الكليّة، وتدمج خيال القارئ أكثر في قلب النص.. شرط أن يبعد الكاتب عن الوصف التقليدي.. فعندما يصف الصحراء فيقول "صخور ورمال" فقط، فهو هاهنا لم يأتِ بالجديد.. فمن المعروف أن الصحراء بها رمال وصخور!.. ينبغي عليه إذن أن يأتي بالوصف المتجدّد، سواء على نطاق اللغة.. التشبيهات تحديدًا، أو اقتراحًا.. أو سواء على نطاق الاستخدام الفانتازي.. اقتراحًا أيضًا.. المهم أن يكون هناك تجدّد في الاستخدام.. الأهم أن يكون هناك توظيف فكري لتلك الاستخدامات.. عندها، يمكنه أن يفيض في الوصف كيفما أراد، فإن لم يجد فعليه ألا يزيد في

الوصف، تجنبًا للإملال.. تجنبًا للتطويل الغير هادف.. وتقرّبًا في تقريب الصورة للقارئ..

من هنا يمكننا تعريف البيئة بأنها كل ما يحيط ويؤثر بالنص الأدبي من أمكنة وأزمنة وطقس وأبنية وتراث وعادات وتقاليد وأعراف.. ومن ثمَّ يمكننا تقسيم بيئة النص إلى 3 أقسام:

1- البيئة الواقعية:

وهي يضطر لها الكاتب لظروف النص نفسه.. فنشارك رغمًا عنها في الفكرة والحدث.. قد يتفاوت هذا التأثير، لكنه حتمًا يحدث.. فكاتب مثل (إبراهيم الكوني) نجد أن عناصر البيئة لديه هي نفسها أبطال قصصه ورواياته.. "الثعبان.. الجمل.. الصحراء.. الشمس الحارقة.. النباتات الصحراوية... إلخ".. وإن لم تكن، فهي تؤثر في الحدث بشكل كبير وفعال.. فشدّة الحرارة على سبيل المثال قد تدفع البطل إلى تصرّف معين.. وبالقياس على كتابات وأنماط أخرى..

أما إذا كانت البيئة بعيدة، ومشاركتها في النص محدودة.. فإن الوصف هنا يكون فقط للتقريب..

على سبيل المثال نقرأ الوصف التفصيلي للبيئة الأمازونية في قصة (رنين أوتار الماء) لـ(محمد المخزنجي):

"... إنما طبقات دون طبقات من النباتات الوارفة الكثيفة.. يتسلق بعضها بعضًا.. ويغطّي بعضها بعضًا... إلخ"

يقول (صبري موسى) في مقدمة **(فساد الأمكنة)**:

"... أدركت أنني في حاجة لمعايشة هذا الجبل والإقامة فيه إذا رغبت في كتابة تلك الرواية..."

2– البيئة المثلية:

البيئة المثلية هي بيتي وبيتك.. شارعي وشارعك.. وجميع الأمكنة التي من الممكن أن يتواجد فيها كاتب وقارئ وأبطال لهم ثقافات متشابهة، وتراث وعادات وتقاليد متماثلة إلى حد كبير.. هنا فإن الكاتب الذكي يعتمد على تهويم الوصف إذا ما تشابهت البيئتان حتى يتخيل القارئ البيئة الأقرب له..

مثلاً (محمد المخزنجي) في قصة (هرم داكن توشيه الثلوج) يقول:

"... تسافر عبر الهاتف ببطاقات الاتصال الخمسين إلى قارة أخرى وبلد بعيد.. وشوارع لم تمشِ فيها منذ سنوات عشر.. تدخل بيوتًا تسكن في أعماق روحك.. وتسأل عن أحباب وأصحاب غادرتهم طويلاً لكنك تكتشف مجددًا أنهم لم يغادروك..."

الكاتب هنا يتجنب الوصف التفصيلي الذي قد يُفسد المعنى، أو على الأقل

قد لا يضيف.. لكن التهويم الراصد المطلق يجعل كلّ قارئ يتخيل البيوت التي تسكن أعماق روحه هو، يستدعي أحبابه وأصحابه وذكرياته هو..

نقرأ في قصيدة بعنوان (كان هذا هو الموجز) لـــ(أحمد سامي خاطر):

"... الفوضى وأنا..

رفقاء الليل ولا فخر..

نخرج من مقهى الرغبة للشارع..

للناس المنهزمين وراء الأسوار..

نشوط الأحجار..

ونطفئ شمس الكشّافات الممتدّة..

طول الكورنيش، نراقب..."

هنا، فإن هناك علاقة ما بين عنوان القصيدة والزمن الحاضر، وبالتالي هناك إشارة للبيئة الحاضرة، وأيضًا هناك تحديد لمكان: "كورنيش النيل" بغض النظر عن امتداد وجوده في النص لاحقًا من عدمه، لكن الكاتب أيضًا يتجنّب الوصف التفصيلي، ويرصد مؤثرات عامة، صامتة ظاهريًا: "الليل، المقهى، الأسوار، الأحجار، الكورنيش.." ومع الاندماج في النص والقراءة، فإن القارئ يستعيد تفاصيل وذكريات وأحداث سابقة له مع ذات المؤثرات، فيدمجها القارئ تلقائيًا دون وعي تام، فتشارك في أحداث النص في مخيّلته

أثناء القراءة..

هناك بيئة مثلية لكنها قد تكون بعيدة.. زمنيًا على سبيل المثال.. فيضطر الكاتب إلى السرد رغبة منه في التقريب.. في قصة (أسطورتهم)/(ما وراء الطبيعة) لـ د.(أحمد خالد توفيق):

"... هذه الصالة الكئيبة في بيت (ممدوح).. والتي تغمرها الشمس الآتية من تلك النافذة... إلخ.."

3- البيئة الموحية:

هي بيئة مغايرة لبيئة النص الأصلية.. فبغض النظر عن مدى واقعية النص أو مقارنته ومنطقته مع الأمور والأحداث التي يحدّها المنطق والعقل، فمن الممكن أن يكتب كاتب عمل ما، ثم يقوم بتغيير البيئة تمامًا أمكنة وأزمنة... إلخ، ربما لأن البيئة الجديدة بها عناصر من الممكن أن تُستغل بشكل يؤثر في النص بفعالية وعمق أكثرَيْن.. من أبسط صورها التشبيه، واستدعاء مفردات من بيئات مغايرة وإقحامها بشكل جمالي.. ويكون التوظيف الدلالي على نطاق ضيّق نوعًا.. فمثلاً يقول (محمد قطب) في رواية (الضوء والظلال):

"... وخَطَتْ أمام المرآة خطوة ذات إيقاع خاص.. والتفتت التفاتة مباغتة.. فحاكت لفتة غزالٍ بري فاجأَهُ نبات طري..."

هنـا يـستخدم لغـة الغابـة.. لأن التـشبيه والموقـف لهمـا القـدرة علـى نقـل التعبير بشكل أفضل وأقرب.. فيستغني مؤقتًا عن كل مفردات المنـزل الأخـرى، لأنـها ربما تكون عاجزة عن نقل ذات الشعور الذي يبثّه الموقف الذي استدعاه الكاتب..

ومن أعقد صور البيئة الموحيـة التهويم.. ودمـج أكثر مـن بيئـة.. وأكثر من زمن.. وإذابة الفواصل بين اللحظات الزمنية التي يعقلهـا ويعرفهـا الجميـع.. وهي سمة بارزة في كتابات الجيل الحالي.. بل تكاد تكون الصفة الأعم..

◘ ◘ ◘

بعد أن تكتب

- قراءة الكاتب لنصه
- إشكاليّات التجنيس الأدبي



بعد أن تكتب

○ قراءة الكاتب لنصه

○ إشكاليّات التجنيس الأدبي

اللحظة التي تلي انتهاء الكاتب من نصه لحظة غريبة مرتجّة.. أشبه بعملية إفاقة لشخص وجد نفسه فجأة في مكان ما وزمان ما.. وتعتبر بمثابة ورطة.. إذ يغدو - وهو خارج لتوه من مخاض الكتابة - غير قادر على تقييم نصه، ولا مقارنته بنصوص سابقة له..

ويظل هذا النص - لفترة - مُنتَج غريب.. أو جنين غير قادر على أن يُستبان ملامحه، أو أن يُستوعَب كامل هيئته.. ويظل الكاتب - رغم التجارب والخبرة - عاجز عن تحديد موقع لنصه وسط خارطة النصوص المتشابهة..

وهذا المأزق يزداد تعقيدًا إذا ما كتب نص آخر في الفترة القليلة التي تبعت النص الأول..

والحقيقة أن تلك الإشكالية تكون مثل داء لا علاج فوري له.. لكن يمكن الانسلال من هذا المأزق ببطء عن طريق الاستمرار في الكتابة والإبداع طالما أن هناك تدفقًا له.. والقراءة المكثفة لكُتَّاب آخرين.. ولنصوص لها ذات الجنس الأدبي الذي يكتبه.. وهذا ما يمكن أن يكون بمثابة نقد ذاتي..

لكن ينصح بالابتعاد بشدة عن قراءة النقد الأكاديمي، لأن قراءة النقد بإفراط إذا ما كان الكاتب في حالة مزاجية تساعده على الكتابة.. وكان في مرحلة مزدهرة من الكتابة والإبداع، يكوّن في ذهن الكاتب شيء أشبه بالسدود النقدية.. وهو ما يعيق عملية تدفق الإبداع..

لذلك، على الكاتب أن يحاول الابتعاد عن قراءة حتى نقد أعماله هو

شخصيًا أثناء تلك المرحلة.. لأنه سواء كانت نتيجة هذا النقد سلبية أو إيجابية، فإنها تكون جديرة بوضع الكاتب في حالة نفسية تؤثر على عملية الكتابة.. وأثناء مرحلة الجفاف الأدبي لا بد أن يقرأ حتى يتعرف على أخطائه، ويكون قادرًا على تقييم تجاربه..

▣ ▣ ▣

بعد أن تكتب

○ قراءة الكاتب لنصه

○ إشكاليّات التجنيس الأدبي

ظهرت على الساحة الأدبية في الآونة الأخيرة إشكاليات تتعلق بالتجنيس الأدبي ومصطلحات الحداثة وما بعدها.. والاختلاط الحادث الآن في الأدب.. والارتباكات التي باتت تصيب الأجناس الأدبية وبلبلة تحديد هويّة لبعض النصوص التي تتداخل فيها الأنماط القصصية والقصائدية والمقالية..

فمنذ تنامي الكتابات الحداثية، واستقرار وجودها، وعلوّ أصوات مؤيديها، بدأت تطفو على أسطح المناقشات الأدبية مشكلة تحديد هويّة لنص.. ومشكلة انسلاخ النصوص الجديدة من الأنماط المعتادة في الكتابة بشكل عام، من شعر وقصّ وخواطر ومقال.. مُذ ظهرت تلك الكتابات مثل "قصيدة النثر" و"كتابات الحساسية الجديدة".. فالشعر لم يعد كيانًا موسيقيًا صاخبًا يعتمد على الإيقاع والصورة والخيال والدهشة.. والقصة فقط لم تعد نثرًا يحكي.. بل صرنا الآن نجد الإيقاع الشعري في القصة، والحكاية والمشهدية في الشعر.. وصرنا نرى بعض الأنماط تستوعب وتحوي كثيرًا من إمكانيات وخصائص ومنجزات الأجناس الأخرى، فيكون الناتج شكلاً جديدًا.. فصرنا نرى "القصة/القصيدة" و"الخواطر المقالية".. مثل عمود (مرافئ) للكاتبة (هدى جاد) في مجلة (الشباب) المصرية.. ومشكلة المشاكل، "قصيدة النثر".. التي انسلخت من الثوب المعروف للقصيدة الشعرية.. واتخذت هيئة مثيرة، بمظهرها الجاف - شكلاً - الخالي من الإيقاع المعتاد..

قبل ذلك كانت النصوص يتم إسنادها إلى الهويّة الأقرب.. حتى عندما ظهرت الأنماط الجديدة، كانت هناك تحديدات مُلزمة.. فنحن نقول: "القصة/القصيدة".. ولا نقول "القصيدة/القصة".. فقد قُدّمت القصة لأسباب كثيرة جدًا..

وبرزت كتابات أخرى عسيرة الانتماء لهويّة، مثل كتابات (بدر الديب) على سبيل المثال.. وبعض نصوصه التي نشرها كقصة تارة، وقسّمها تقسيم الشعر تارة أخرى.. ونصوص صنّفها هو كـ"مقطوعات" وأخرى كـ"طقوس ومشاعر" مثل نص (السين والطلسم) و (لعبة تودد الجارية)..

وكثيرًا ما تعالت أصوات بالكف عن المصادرة الفكرية.. وإطلاق قيود الحركة الإبداعية.. إلا أنه في كل الأحوال فإن الناقد يكون بعيدًا أثناء عملية الكتابة نفسها.. ولا يتدخّل من قريب أو بعيد إلا بعد الكتابة.. كما أنه لا يبحث أثناء القراءة عن هويّة.. لأن ذلك أمرٌ من المفترض أنه بديهيّ يفهمه الناقد بمجرّد القراءة.. الناقد يحتاج هويّة لاختلاف القواعد الذوائقية والنقدية لكل جنس.. كما أن أي نص يجب أن يكون له تصنيفٌ ما، يخرج من الأنماط الأصلية: "القصة - الشعر - الخاطرة - المقالة - المسرح - الخطابة... إلخ".. والكتابات المستحدثة هي امتزاج هذه الأنماط كما تقدم، وتغيير التراكيب المعتادة، ليخرج شكلاً جديدًا..

إلا أنه ليست كل العناصر صالحة للامتزاج مع بعضها.. على الأقل لم

تُثبت تجربة نفسها بعد كما فعلت "القصة/القصيدة".. التي تعتمد على سردية القصة وموسيقى القصيدة الخارجية "الناجمة عن السجع"، والداخلية "الناجمة عن تغيير وتبديل المواقع الاعتيادية لبعض الكلمات في الجملة أو تكرار لبعض الجمل في النص بطريقة معينة"..

نقرأ في نص بعنوان (الإجهاض) لـ(صلاح عبد السيد):

"... ارتفعت عينا الزوجة تتحسّس جدران السجن.. السجن الصخر.. وامتدت يدها المرتعشة تتحسّس بابه.. الباب البارد.. العالي البارد.. وملّست بيدها عليه.. والباب البارد بارد.. وارتجفت.. دمعت.. كادت ترجو الباب.. الباب العالي.. العالي البارد.. أن يرفق برفيق عمرها.. أن يفتح حتى تراه.. تتحسّس وجهه.. تتحسّس صوته.. تتحسّس.. وانفتحت في الباب كوّة.. وأطلّت عينان.. العينان بلا رموش.. العينان بلا جفون.. العينان ذبابتان..."

وذات الأمر في نصوص أخرى لـ(صلاح عبد السيد) وبعض نصوص (محمد المخزنجي) ونصوص (يحيى الطاهر عبد الله) الأخيرة، والتي كانت السبب الرئيسي في ظهور مصطلح "القصة/القصيدة" عند مبتدعه (إدوار الخرّاط)..

أيضًا رأينا "المقالة/الخاطرة".. أو "الخاطرة/المقالة".. لكننا لم نرَ حتى الآن "القصة/المقالة".. أو "القصيدة/المقالة".. لأن المقالة لا تحتاج للإبداع

الأدبي، وجماليات اللغة، والخيال، والصور... إلخ، بقدر حاجة القصة أو القصيدة.. في حين تحتاج المقالة لمباشرة وتقريرية لا تحتاجهما القصة والقصيدة.. لكننا نجدهما في "الخاطرة"، فيكون الامتزاج "المقالة/الخاطرة" أسهل كثيرًا..

حتى في كتابات (بورخيس) ونصوص مثل (تيلون،أوكبار،أوربيس،تيرتيوس | Tilon,Uqbar,Orbis,Tertius) و(مكتبة بابل | The Library of Babel) و(تقرير برودي | Brodie's Report).. وهي كتابات بالفعل تكاد تكون الامتزاج الأكثر إقناعًا بين "القصة" و"المقالة"، حيث يسرد الكاتب شخصيّات، وتواريخ محدّدة بدقة، وتفاصيل أمكنة ومراجع وطبعات بعينها لكتب، بشكل يقنعك - إقناع الشكل والأسلوب لا إقناع المعنى - بأنك تقرأ مقالة عن سيرة ذاتية وأحداث وقعت بالفعل للكاتب أو لراوي المقالة "حيث تكون أغلب تلك النصوص بضمير المتكلم.." إلا أن وجود الخيال يُخرج النص من تصنيف "المقالة" دون نقاش..

أيضًا لم نجد "القصة/الخاطرة".. أو "القصيدة/الخاطرة".. نظرًا لطغيان النمط الأقوى وذوبان التصنيف الأضعف "الخاطرة" تحت وطأة التصنيف الآخر.. ولأن القصة والقصيدة أصلاً تطور طبيعي للخاطرة..

وعند التأمّل في الكتابات الحديثة، قد تُطرَح فرضية غريبة نوعًا.. وهي أن الفصل بين الأجناس الحديثة، ربما يتخذ مقياسًا مغايرًا عن المقياس المعتاد،

وهو "المظهر".. أو "الشكل".. فيتحدّد الجنس الأدبي بناءً على طريقة عرض الفكرة أو الموضوع نفسه.. لأنه في البداية، كان شكل النص الأدبي هو ما يدل على جنسه وتصنيفه.. لكن بعد هذا التداخل الشكلي الصارخ، فإن الوسيلة الأكثر ضمانًا لتحديد هويّة النص، الابتعاد على المظهر، والنظر لطريقة عرض الفكرة، لا الفكرة نفسها..

فقد تؤطر الصور الشعرية على سبيل المثال أفكار نص ما.. فلو اتّخذ النص الشكل النثري، فإن النص يكون قصيدة نثرية.. أما إذا استخدمت الجمل الشعرية في مجرّد تجميل نص نثري، يعتمد أصلاً على الموقف على سبيل المثال، فإن النص يظل محتفظًا بتصنيفه القصصي..

لكن ما الذي يحدّد القالب؟.. الكاتب نفسه؟.. النص نفسه؟.. ما تعوّد الكاتب أن يكتبه؟.. ماذا لو خرج النص في قالب لا يجيده الكاتب؟.. أنا شخصيًا أفضّل أن يُركّز الكاتب في نوع وحيد من الكتابات، حتى لا يشتت تركيزه، ووعيه.. عندها، إذا اختار القصة، فإن أي نص أدبي لديه سيخرج في صورة القصة رغمًا عنه.. حتى لو كان كثير قراءة الشعر.. لكن يده وفكره تعوّدا - لحظة الكتابة - على آليات القصة..

وذات الأمر في الشعر.. حتى لو رأى الشاعر حكاية معينة، فإنه سيقوم ببساطة بصهر هذه الحكاية، وتمييعها، "تمييعًا شعريًا".. وهو مطلوب هنا.. فتخرج الحكاية في صورة نص شعري.. قصيدة (في المقهى) لـ(نزار قباني)

كمثال.. ولنقرأ أيضًا في نهاية المقالة قصيدة (أغنية في شهر آب) لـ(بدر شاكر السيّاب).. فهي خير توضيح لما أقول..

وفي ذات السياق.. أعترض بشدة على من يطلقون على "قصيدة النثر" لقب "القصيدة/ القصة".. ومن يحصرونها موضوعيًا بتصنيفها كـ"قصيدة الوقائع اليومية".. لأن هذا التحجيم الشكلي في الأولى، والفكري في الثانية.. أبعد ما يكون عن كل دعوات الحرية الإبداعية لهذا التحجيم في أفكار وطريقة عرض النص النثري كقصيدة.. وهذا بعيدًا عما يحدث فعليًا الآن من الكثير من التجارب الرديئة للمقلدين والتابعين..

يبرز سؤال مهم: ما ترتيب التجنيس في تقييم أي عمل.. الترتيب من حيث الأهمية؟.. الجواب هو أن التجنيس ليس مرحلة أولى من مراحل تقييم العمل.. ولا علاقة له بالترتيب.. التقييم مرحلة تبدأ بعد الانتهاء من قراءة العمل.. المفترض أنني أثناء قراءة العمل قد عرفت هويته بالفعل، ومن ثمَّ أبدأ التقييم.. وهذا أمر من المفترض ألا يحتاج لأي جهد ذهني..

في النهاية.. يبقى أن أي نص يظل يحتاج لهوية يتكئ عليها، وتظل جواز مروره إلى الساحة الأدبية.. حتى قصيدة النثر في البداية لم تكن مقبولة كتجارب منفردة..

◙ ◙ ◙

أغنية في شهر آب

شعر– (بدر شاكر السيّاب)

تموز يموتُ على الأفق..
وتغورُ دماه مع الشفق..
في الكهف المعتم والظلماء..
نقّالة إسعاف سوداء..
وكأن الليل قطيع نساء..
كحلٌ وعباءاتٌ سوداء..
الليل خباء..
الليل نهار مسدود..
ناديت مربية الأطفال الزنجية:
"الليل أتى يا (مرجانة)..
فأضيئي النور.. وماذا؟!.. إني جوعانة..
و.. نسيت!.. أما من أغنية؟!..
بم يهذر هذا المذياع؟!..
في (لندن).. موسيقى جاز.. يا (مرجانة)..
فإليها.. إني فرحانة..
والجاز من الدم إيقاع.."
تموز يموت و(مرجانة)..
كالغابة تربض برداءة..
وتقول ويخذلها النَّفَسُ:

"الليل.. الخنزير الشرس..
الليل شقاء!.."
(مرجانة).. هل قُرِع الجرسُ؟!..
فتقول.. ويخذلها النَّفَسُ:
"في الباب نساء.."
وتُعدُّ القهوة (مرجانة)..
وعلى الأكتاف البيض فراء..
الذئب يدثّر إنسانة..
وعلى الأثداء من النّمر..
شرقٌ يتسلل ملء الغاب.. من الشجر..
والليل يطول مع السمر..
الليل كتنورٍ من أشباح البشر..
خبزٌ يتنشق نيرانه..
والضيفة تأكل جوعانة..
من هذا الزاد.. و(مرجانة)..
كالغابة تربض بردانة..
والضيفة تضحك وهي تقول:
"خطيب (سعاد) جافاها.. وانطوت الخطبة..
الكلب تنكّر للكلبة.."
تموز يموت بدون معاد..
والبرد ينثّ من القمر..

فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر..
والليل يطفئ شطآنه..
والضيفة تقبع بردانه..
وفراء الذئب تغطّيها..
وتطافات نيران اللاتي كانت بالدم.. تذكّيها..
ليلٌ وجليد..
يتساقط عبرهما صوت.. رنّات حديد..
وعواء ذئب يخفيها..
الصوت بعيد..
والضيفة مثلي بردانة..
فتعال وشاركني بردي..
بالله تعال..
يا زوجي.. ها إني وحدي..
– والضيفة مثلي بردانة –
فتعالَ تعالَ..
فأمامك وحدك أنا أقدرُ أن اغتاب الناس بلا استثناء..
بالله تعال..
فالناس كثيرٌ بالظلماء..
نقّالة موتى.. سائقها أعمى..
وفؤادك جبانة..